

# Joh. Seb. Bach's Handschrift

in

zeitlich geordneten Nachbildungen.

---

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft  
zu Leipzig.

Verlag von Breitkopf und Härtel.

## VORWORT DES HERAUSGEBERS.

### Allgemeines.

Mit dem vorliegenden Autographenband entspricht das Directorium einer aus dem Mitgliederkreise der Bachgesellschaft entgegengebrachten Anregung. Wie von Händel die Originalpartituren des «Jephta» und des «Messias» vorliegen, so wünschte man auch eins von Seb. Bach's Hauptwerken, vielleicht die H moll-Messe, in der facsimilirten Handschrift des Componisten zu besitzen. Aus Gründen, die keiner Rechtfertigung bedürfen, wurde dem Bande ein anderes, weiteres Ziel gestellt: Er sollte Proben der Handschrift Bach's aus allen Zeiten und aus allen Gebieten seiner Composition geben und sie, so viel als möglich, den bekanntesten und bedeutendsten Werken entnehmen.

Von manchen zu letzterer Klasse gehörigen Arbeiten Bach's sind die Autographe nicht mehr vorhanden. Sie fehlen für die meisten grossen Orgelcompositionen, für die Orchestersuiten, für Cantaten wie «*Ein' feste Burg*», in der Claviermusik für die Englischen Suiten. Doch sind die Hauptwerke Bach's in unserem Bande wohl ausreichend vertreten. Dem Pietätsinteresse, das sich ihnen beim Studium von Handschriften in erster Linie zuwendet, bietet er genügenden Stoff. Eine Veröffentlichung von Autographen hat aber noch andere, man darf sagen höhere Zwecke in's Auge zu fassen. Sie soll intimere Einblicke in die Arbeitsmethode eines Meisters gewähren, als dies die gedruckte Ausgabe thun kann. Sie soll sein Bild bereichern, ergänzen, unter Umständen berichtigen, sie soll der Druckausgabe gegenüber die Bedeutung der Handschrift als letzter Instanz in's Licht setzen.

Von diesen Gesichtspunkten aus sind die hier mitgetheilten Autographe Seb. Bach's ausgewählt worden. Unter den 34 Nummern des Bandes befindet sich eine, die keine einzige Note von Bach selbst enthält. Es sind die dem «Grossen Clavierbüchlein» entnommenen Blätter. Sie geben Proben von der Handschrift der Anna Magdalena, Bach's zweiter Frau, die ihrem Gatten so ähnlich schrieb, dass die Handschriften beider verwechselt werden können und thatsächlich verwechselt worden sind. Einige andere Beigaben, die Bach'sche und fremde Textschrift zusammen bringen, verknüpfen mit dem Handschriftlichen noch ein weiteres Interesse.

Das gesammte hier gebotene Material ist der Pölchau'schen Sammlung der Königlichen Bibliothek in Berlin entnommen. Ihr unvergleichlich reicher Bachbesitz hat die redactionelle Arbeit wesentlich vereinfacht. Es sei gleich an dieser Stelle der Direction des Institutes und namentlich dem Vorstand der musikalischen Abtheilung Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann für die nachhaltige Förderung des Unternehmens herzlicher Dank ausgesprochen.

Bei der photographischen Aufnahme durch die Berliner Anstalt von Meisenbach Riffarth & Co. sind die Bach'schen Originale mit Ausnahme der Blätter aus dem «Orgelbüchlein» und aus den beiden «Clavierbüchlein» sämmtlich um etwa  $\frac{1}{20}$  der Originalgrösse verkleinert worden, weil sonst das Format des Bandes dem der übrigen Bände der Bachausgabe zu ungleich geworden wäre. Die Deutlichkeit

und der Character der Schriftzüge haben darunter nicht gelitten. In einem anderen Punkte haben sich die Handschriften trotz der hochentwickelten photographischen Technik nicht vollständig getreu wiedergeben lassen: Es sind die Stellen, wo Bach rothe Tinte benutzt hat. Auf sie wird bei den einzelnen Nummern hingewiesen werden.

Den künstlerischen und menschlichen Character Bach's festzustellen, bedarf es der Mitwirkung seiner Handschrift nicht. Er kommt gross und deutlich in den gedruckten Werken zur Anschauung. Fragen wir aber dennoch seine Schriftzüge nach Merkmalen besonderer Individualität, so weisen sie mit Nachdruck und zu allererst auf eine in hohem Grade normale Natur. Händel und Beethoven sind auch in ihrer Handschrift originell. Bach gehört mit Mozart, Mendelssohn, Chopin in die grosse Reihe hervorragender Musiker, die fliessend und regelmässig geschrieben haben. Er konnte auch schön schreiben. Seine Noten klingen viel eigner und härter als sie aussehen. In den weichen und gerundeten Formen der Häkchen vertritt er die Durchschnittsschrift des Zeitalters der Gänsefeder. Unter den berühmten Componisten des 17. und 18. Jahrhunderts gleicht er in seinen Reinschriften am meisten dem Alessandro Scarlatti.

Auch von einer Entwicklung der Handschrift, wie sie sich z. B. sehr auffällig bei Carl Maria von Weber verfolgen lässt, ist bei Bach wenig die Rede. Es muss hierin durchaus Spitta (J. S. Bach I, 326) beipflichtet und davor gewarnt werden, aus der Handschrift Bach'scher Werke allein Schlüsse auf ihre Entstehungszeit ziehen zu wollen. Zwei Hauptperioden lassen sich allerdings unterscheiden: die eine vor, die andere während der Leipziger Zeit. In der ersten schreibt Bach vorwiegend zierlich, mit einer gewissen höfischen Eleganz; in der zweiten fährt er fort mit Papier zu geizen, aber seine Noten rücken weiter aus einander, die Schrift wird bequemer, derber. Es fehlt jedoch in beiden Zeitabschnitten nicht an Ausnahmen von der Gesamtart. In der Leipziger Periode giebt es Abschnitte, wo die sich folgenden Handschriften in der Mehrzahl fast alle gut sind (das trifft z. B. für die ersten Jahre seiner neuen Stellung), und andere, wo die Handschriften in langer Reihe eine grosse Eile und Überbürdung verrathen.

Wichtiger als nach der Entstehungszeit ist eine Eintheilung der Bach'schen Autographe nach ihrer Bestimmung. Sie scheiden sich in Reinschriften und in Concepte.

Die Zahl der Reinschriften ist unter seinen Instrumentalcompositionen verhältnissmässig viel grösser als bei den Vocalwerken.

Diese Erscheinung entspricht der Thatsache, dass Bach als Instrumentalcomponist durch einen grossen Theil Deutschlands gekannt war, dass er aber als Vocalcomponist im Wesentlichen nur für Leipzig und sein Amt arbeitete. Wir müssen unter diesen Umständen froh sein, dass Bach überhaupt seine Cantaten in Partitur brachte und sich nicht, wie manche seiner sächsischen Collegen, mit einer Directionsstimme begnügte. Sein Stil nöthigte ihn zu ausführlichen Partituren. Doch fertigte er von ihnen nur selten Reinschriften: im Ganzen nur bei grossen Werken, auf die er einen aussergewöhnlichen Werth legte, in denen er im Stillen wohl fortzuleben wünschte, und zweitens bei solchen kleineren Cantaten, die für festliche Gelegenheiten geschrieben waren und Aussicht hatten, vom Rath, von sonstigen Behörden oder von Personen, denen sie dedicirt waren, behufs Drucklegung im Manuscript erbeten zu werden.

Die Mehrzahl seiner Cantaten sind daher Concepte, und aus diesem Grunde ist das Gebiet der Cantate in unserm Autographenbände so stark vertreten. Unter diesen Concepten giebt es zwei Arten. Die eine bilden die Arbeiten, bei denen Bach eine eigne oder fremde Vorlage benutzte, wie z. B. beim grossen Magnificat. Sie unterscheiden sich von den eigentlichen Reinschriften nur dadurch, dass die Noten in einer gewissen bequemen Alltagsform geschrieben und gereiht sind. Correcturen zeigen sie wenig. Diese sind es, die den Reiz der eigentlichen Concepte bilden; wir finden sie bei jenen Partituren, die Bach lediglich zu seinem eigenen Gebrauch anlegte und in denen seine Erfindung und seine gestaltenden Ideen ohne Zwischenstufe vom Kopfe auf's Papier wanderten.

Hauptmann hat im ersten Bande der Bachausgabe mit dem Autograph vom Anfang der Cantate *«Ach Gott, wie manches Herzeleid»* ein Muster jener Conceptpartituren und damit eine Probe der Leichtigkeit gegeben, mit der Bach sich in schwierigen Stimmgeweben bewegte. Unser Band fügt diesem Beispiel eine Reihe verwandte hinzu, die zugleich die Wandlungsfähigkeit seiner Art, die Köpfe, Striche und die anderen Elemente der Notenschrift zu behandeln, je nach Disposition und Indisposition beleuchten. Einzelne dieser an Correcturen oder Schreibversehen ergiebigen Concepte weisen darauf hin, dass die Augen des Componisten schon in seiner besten Manneszeit unter Anwandlungen von Schwäche zu leiden hatten. Hie und da stellen sie die Virtuosität fest, mit der Bach seine Zeit ausnutzte. Im Augenblick, wo er die Feder hinlegen musste, bedachte er den nächsten, wo er wieder fortfahren konnte, und sicherte sich die Continuität des Gedankens und der Stimmung.

Diese Cantatenautographie werden auch am besten einen Begriff von den Schwierigkeiten geben, welche die Redactoren der Bachausgabe zu überwinden hatten, welcher Vorsicht und welchen Scharfsinnes es zuweilen bedurfte, um über die Willensmeinung des Componisten klar zu werden. Sehr oft waren ohne Zuziehung von Originalstimmen Partiturstellen gar nicht zu enträthseln.

In der Regensburger Walhalla sind Händel und Haydn aufgestellt, Bach nicht. Seine Grösse war den Männern, die vor fünfzig Jahren König Ludwig I. von Bayern beriethen, noch unbekannt. In ähnlicher Weise war beim Beginn der Bachausgabe eine musikalische Textkritik noch nicht vorhanden; erst an den Aufgaben, die dieses Unternehmen stellte, haben sich ihre Gesetze entwickelt. So sind in früheren Jahrzehnten manche Angaben der Handschriften, weil sie ein praktisches Interesse nicht zu haben schienen, als unwesentlich im Druck übergangen oder in die Vorreden verwiesen worden. Unsere Autographenausgabe macht auf einzelne Fälle dieser Art aufmerksam, besonders wo es sich um Fäden handelt, die Bach mit seiner Zeit verknüpfen, nicht um zu kritteln, sondern um die Wichtigkeit der Handschriftenkunde zu belegen. Möge auch dieser Band zu ihrer Förderung und zur Vertiefung der musikalischen Studien beitragen!

## Besonderes.

### Nr. 1.

Blatt 1.

Drei Seiten aus der Cantate *«Gott ist mein König»* (1708): Titelblatt und Schluss des dritten Chores.

J. S. Bach's Werke (Ausgabe der Bachgesellschaft) 18. Jahrgang Seite 26—35.

Bibliothekssignatur der Vorlage. [P. 45.]

Die Cantate *«Gott ist mein König»* ist die erste und einzige, die zu Bach's Lebzeiten gedruckt wurde, ihr Autograph das älteste, das wir von ihm besitzen. Es ist unter allen erhaltenen Reinschriften eine der saubersten und sorgfältigsten. Die Taktstriche sind mit dem Lineal gezogen, die Takträume sollten gleichmässig breit sein. Dadurch ist Bach mit der Unterbringung der Cellostimme hie und da in Verlegenheit gekommen. Die Schrift ist zierlich, im Character der Linien etwas schwankend. Von dem Gewicht, das der Componist auf ein stattliches Aussehen seiner Festcantate legte, zeugt auch das Titelblatt; den Namen Bach's bringt es in italienischer Fassung.

### Nr. 2.

Blatt 4.

Erste Seite aus der C moll-Fantasie für Orgel (1712—1716).

B. W. 38. Seite 64 und 65. [P. 490.]

Spitta's Annahme, dass nur die der Fantasie folgende Fuge in Bach's frühere Zeit gehört, diese selbst später componirt und an ihre Stelle gesetzt ist, findet in dem Character der Handschrift Bestätigung. Von der gedruckten Ausgabe weicht sie durch den Gebrauch des C-Schlüssels ab und durch den Verzicht auf ein drittes Liniensystem. Bach notirt Orgelcompositionen in der Regel so. Den heute gebräuchlichen Violinschlüssel verwendet seine ganze Zeit für Tasteninstrumente nur ausnahmsweise.

**Nr. 3.**

Blatt 5.

Innere Seite des Umschlags und Schluss der Tenorarie aus der Cantate «Nun komm' der Heiden Heiland» (1714).

B. W. 16. Seite XIII, Seite 13—15. [P. 45.]

Das Stück hat nach Spitta (J. S. Bach I 500 und 513) biographisches Interesse. Bach verweilte am 2. December 1714 (nachweislich) das erste Mal in Leipzig, führte in einer der Hauptkirchen die Cantate «Nun komm' der Heiden Heiland» auf und spielte während des ganzen Gottesdienstes die Orgel. Um sicher zu gehen, schrieb er sich den Gang der Liturgie auf. In der sehr sorgfältig ausgeführten Handschrift weicht die Aufzeichnung der letzten Takte der Tenorarie von der Form, in der sie gedruckt ist, ab. Die in der Bachausgabe enthaltene Angabe der Textquelle beim Bassrecitativ findet sich in unserm Autograph nicht.

**Nr. 4.**

Blatt 7.

Letzte Seite der «Jagdcantate» (1716).

B. W. 29. Seite XVI. [P. 42.]

Bach weicht in der Composition vom Dichter ab und lässt Pan und Pales mit den Versen tauschen. Die quersgeschriebene Schlussstrophe, die für eine spätere Aufführung auch die Herzogin einführt, zeigt eine fremde Hand.

**Nr. 5.**

Blatt 8.

Erste Seite der Serenade zum Geburtstag des Fürsten Leopold (1716).

B. W. 34. Seite 3 und 4. [P. 42.]

Dieses Blatt ist interessant, weil es Bach'sche Handschriften verschiedener Zeit bei einander zeigt. Die geistliche Parodie des Textes enthält die spätere. Für sie sind auch die kleinen Noten im dritten und in den folgenden Takten bestimmt. Der Titel zeigt die musikalische Natur der Composition bestimmter an, als dies in der gedruckten Ausgabe geschieht.

**Nr. 6.**

Blatt 9.

Zwei Seiten aus dem Orgelbüchlein, enthaltend die Choralvorspiele zu a) Der Tag, der ist so freudenreich, b) O Mensch, beweine dein' Sünde gross (Schluss) [1717—1723].

B. W. 25<sup>2</sup>. Seite 8 und 34. [P. 283.]

Das Orgelbüchlein hat das kleine Schulformat des 18. Jahrhunderts; es kennzeichnet sich schon äusserlich als ein Werk für «anfahende» Organisten, wie es auf dem Titel heisst. Bach hat sich durch das ganze Heft daran gehalten, dass die grösseren Choralvorspiele zwei Seiten einnehmen, dass bei den kleinen immer mit einer gereicht würde. Kam er nun bei der zweiten Klasse in's Gedränge, half er sich durch Ankleben von Papierstreifen, zuweilen aber auch durch andere Mittel. Hier bei «Der Tag, der ist» dadurch, dass er die letzten zwei Strophen in deutscher Tabulatur auf den unteren Rand zusammendrängte. Bach bedient sich ihrer ab und zu. Die Handschriften dieser Nummer zeigen den Componisten auch im Gebrauch der Versetzungszeichen auf dem Boden der älteren Zeit. Hierin wie auch in Schlüsseln und Zahl der Liniensysteme weichen sie von der Form ab, in der die Stücke in der Bachausgabe gedruckt worden sind.

**Nr. 7.**

Blatt 11.

Erste Seite der Ciaccona für Violine solo (1717—1723).

B. W. 27<sup>1</sup>. Seite 32 und 33. [P. 267.]

Die Ciaccona ist hier auf Grund des Autographs wiedergegeben, das unter den Vorlagen der Bachausgabe (Jahrgang 27<sup>1</sup> S. XIV) unter A beschrieben ist. Ein Vergleich mit der gedruckten Fassung der ersten Takte mit der hier gegebenen zeigt Abweichungen in den Bindebogen und lässt ahnen, wie in Sachen der Phrasirung die Componisten beim Niederschreiben sehr frei und anscheinend inconsequent verfahren. Das Stück ist eine sehr schöne Reinschrift, aber es ist nicht ausgeschlossen, dass es doch kein Bach'sches Autograph ist. Für die Feder Anna Magdalena's sprechen am stärksten die langen Striche.

**Nr. 8.**

Blatt 12.

Titelblatt und vier Seiten aus dem Ersten Theil des «Wohltemperirten Claviers» (1722).

B. W. 14. Seite 14, 15, 37, 38, 39, 42, 43. [P. 415.]

Dieses Autograph, das stellenweise durch steife, sonst Bach fremde Züge befremdet, interessirt besonders durch einige Varianten im ersten Theile des Emoll-Präludiums, die verzierte Stellen erleichtern.

**Nr. 9.**

Blatt 17.

Titelblatt und eine Seite aus dem «Kleinen Clavierbüchlein» (1722).

B. W. 43<sup>2</sup>. Seite V, und 13<sup>1</sup> Seite 115. [P. 224.]

Der Titel ist zwar von unbekannter Hand geschrieben, aber er zeigt durch die feierliche Kanzleischrift, dass das Heft seiner Besitzerin etwas galt. Gleichwohl hat es Bach dies eine Mal als Notizbuch benutzt und sich drei Werke des Theologen Pfeifer angemerkt, die er seiner Bibliothek einverleiben wollte. Die Stücke des Kleinen Clavierbüchleins bestehen aus lauter Compositionen Bach's; nur wenige sind eigens für ihre Stelle verfertigt, die meisten grösseren Werken entnommen. Man darf schliessen, dass es Lieblingsstücke Bach's oder seiner Frau waren. Die hier mitgetheilte Gavotte aus der dritten Französischen Suite (in G) erscheint in einer der anmuthigsten Schriftproben der Bach'schen Hand.

**Nr. 10.**

Blatt 19.

Zwei Seiten aus dem grossen «Magnificat» (1723): Schluss des Chors «Omnes generationes» und Anfang der Bassarie «Quia fecit».

B. W. 11<sup>1</sup>. Seite 27—29 und Seite 36. [P. 39.]

Der breite feste Zug dieses Autographs lässt annehmen, dass Bach nach einer Vorlage schrieb. Als Abweichungen von der gedruckten Bachausgabe sind zu erwähnen die Schlüssel für die Hautbois d'Amour, wie sie Bach hier französisch nennt, und zwei Octavnoten im fünften Takt der Bassstimme. Der vom Chore nicht gebrauchte Raum ist für die folgende Nummer benutzt worden.

**Nr. 11.**

Blatt 21.

Erste Seite der Principalstimme vom Violinconcert in Amoll (gegen 1723).

B. W. 21<sup>1</sup>. Seite 3—6. [St. 145.]

Hier verdient der Titel der Solostimme Beachtung. In der Regel wird Concerto und Concertino nur unterschieden, wenn mit dem Tutti ein Solistenensemble wechselt. Dass aber, wie hier von Bach, die Bezeichnung Concertino auch für einen einzelnen Solisten beibehalten wurde, zeigt, wie viel das 18. Jahrhundert auf gleichmässige Behandlung der beim Concert theilgenommenen Factoren hielt.

**Nr. 12.**

Blatt 22.

Drei Seiten aus der Cantate «Weinen, Klagen» (1724): Einleitung und Anfang des ersten Chors.

B. W. 2. Seite 61—66. [P. 44.]

Wichtig ist hier der Nebentitel der Einleitung «Concerto à 1 Oboe». Er führt sofort darauf, dass diese Symphonie als Oboensolo zu betrachten und in der Besetzung der übrigen Stimmen zu behandeln ist. Der Chor bietet Veranlassung zur Schriftvergleichung mit dem ihm nachgebildeten Crucifixus der Hmoll-Messe. (S. Nr. 27<sup>1</sup>. Blatt 105.)

**Nr. 13.**

Blatt 25.

Eine Seite aus der Cantate «Du wahrer Gott» (1724): Bruchstück aus dem Chor: «Alle Augen warten auf dich».

B. W. 5<sup>1</sup>. Seite 109 und 110. [P. 69.]

Die Vortragsbemerkungen des 11. und 12. Taktes zweimal *solo*, und das *dolce* unter dem Continuo sind (von fremder Hand?) im Original mit rother Tinte nachgetragen. Die Handschrift an und für sich gehört mit der der drei vorhergehenden Nummern zu den besten Proben Bach'scher Normalschrift.

**Nr. 14.**

Blatt 26.

Zehn Seiten aus der «Johannespassion» (1724): Eingangschor und Anfang des ersten Recitativs.

B. W. 12<sup>1</sup>. Seite 3—15. [P. 28.]

Der hier mitgetheilte Einleitungschor der «Johannespassion» kam erst gegen 1727 in das Werk. Es ist das erste unter den hier gebrachten Autographen, das das J. J. (Jesu Juva) über dem Notenanfang zeigt, eine der letzten Kirchenmusiken, die Reste italienischer Titulatur enthält. Oboen, Singstimmen und Instrumentalbegleitung sind von einer Vorlage abgeschrieben, die Violinen nachträglich ohne Concept hinzugefügt. Ihre Stimmen enthalten einige schwer leserliche Stellen und vereinzelte Correcturen.

**Nr. 15.**

Blatt 36.

Drei Seiten aus der Cantate «Herr, gehe nicht ins Gericht» (1724—1726): Bruchstück aus dem ersten Chor und aus der Sopranarie.

B. W. 23. Seite 120—122, 132—133. [P. 99.]

Stärker als andere zeigt dieses Autograph den Character des Conceptes. Unter seinen zahlreichen *Corrections* ist die interessanteste die im 5., 6. und 7. Takte auf Blatt 37. Hier hat Bach erst einen Schluss in F beabsichtigt, dann aber sich dafür entschieden, in B zu bleiben, aber auch, als diese Modulation feststand, noch eine Änderung im Eintritt der Chorstimmen getroffen. Ersichtlich ging Alles blitzschnell.

**Nr. 16.**

Blatt 39.

Drei Seiten aus dem Drama per musica «Der zufriedengestellte Aeolus» (1725): Anfang des «Chors der Winde» und der letzten Arie des «Aeolus».

B. W. 11<sup>2</sup>. Seite 139—140, 196—197. [P. 173.]

Blatt 39 zeigt, dass Bach ursprünglich die Orchesterinstrumente in anderer Gruppierung aufschreiben wollte. Die Arie des Aeolus «Zurück, zurück» war nach dem hier mitgetheilten ersten Entwurf (Blatt 40) auf viel bedeutendere Tonmalerei angelegt.

**Nr. 17.**

Blatt 42.

Titelblatt und acht Seiten aus dem «Grossen Clavierbüchlein» (1725).

B. W. 43<sup>2</sup>. Seite VIII, 36—37; 14. Seite 3; 43<sup>2</sup>. Seite 49. [P. 225.]

Von dem «Grossen Clavierbüchlein» folgt hier das Titelblatt als Probe der Ausstattung. Die nächsten fünf Blätter (43—47) zeigen die Handschrift von Anna Magdalena Bach und geben ein Bild davon, wie in diesem «Grossen Clavierbüchlein» Vocal- und Instrumentalmusik, Bach'sche und fremde Composition durcheinander läuft. Soll das *volti cito* auf Blatt 43 ein Scherz sein? Im vorletzten Takt von Blatt 47 hat sich Anna Magdalena verschrieben.

Das zur Aria di Giovannini gehörige Material ist hier veröffentlicht worden, damit sich Jedermann ein Urtheil über den Fall bilden kann. Augenscheinlich haben wir es hier mit einer Schreibstudie zu thun, an der weder Bach noch seine Frau theilgenommen war.

**Nr. 18.**

Blatt 51.

Seite 1 und 2 aus der Cantate «Sie werden aus Saba» (1725).

B. W. 16. Seite 135—137, Seite 152—153. [P. 147.]

Ausnahmsweise hat hier Bach der Überschrift seinen Namen nicht beigesetzt. Die Handschrift zeigt deutlich, dass wir es mit einem Concept, also mit einer eigenen Erfindung des Schreibers und nicht mit der Copie einer fremden Composition zu thun haben.

**Nr. 19.**

Blatt 53.

Bruchstück aus der Solocantate «Ich habe genug» (1725).

B. W. 20<sup>1</sup>. Seite 30—32. [P. 114.]

Dieses Autograph, augenscheinlich Concept, verräth die Eile, mit der Bach an diesem Satze arbeitete, an der Stelle, wo die Singstimme eintritt. Hier war kein Platz mehr für die Bratsche. Wahrscheinlich handelte es sich bei der Niederschrift darum, eine letzte Minute auszunutzen. Wie in ähnlichen Lagen häufig, notirte sich Bach vor dem Abbrechen die Fortsetzung der Singstimme. Von der gedruckten Ausgabe weicht die hier vorliegende Fassung dadurch ab, dass das Gesangsolo für Alt notirt ist.

**Nr. 20.**

Blatt 54.

Titelblatt und die ersten drei Seiten der Trauerode auf die Königin Christiane Eberhardine (1727).

B. W. 13<sup>3</sup>. Seite 3—8, 55. [P. 41.]

Bei diesem Werke hat die Druckausgabe einige Bemerkungen der Handschrift übergangen, die für den Character, den Bach der Composition giebt, ebenso wesentlich sind wie für ihren Vortrag. Über dem ersten Satz steht «Tombeau». Mit diesem Titel ist ein ganz bestimmter Begriff verbunden. Das in der alten französischen Oper heimische, durch Rameau zur grössten Bedeutung gebrachte Tombeau bedeutet eine Klag- und Trauerscene

im dramatischen Stil gehalten, von feierlichem und erregtem Wesen, den späteren Finales ähnlich im Wechsel von Chören und Solis durchgeführt. Auch Händel hat solche Tombeaux in seinen Oratorien, im «Saul» und «Samson» zum Beispiel. Wenn Bach also über die Trauermusik für die Königin schrieb: «Tombeau», so wollte er damit sagen, dass er für diesen Fall etwas Besonderes geleistet, die vornehmste und grossartigste Form gewählt habe. Bei der Wiedergabe des Werkes, wie vorgeschlagen worden ist, Choräle einzumischen, erscheint demnach ausgeschlossen.

Über dem Anfang der Tenorarie «Der Ewigkeit saphirnes Haus» (Blatt 56) steht nicht blos Pars 2<sup>a</sup>, sondern noch «Nach gehaltner Trauer Rede». Auch diese Bemerkung erscheint für die Auffassung der Composition nicht bedeutungslos.

Eine weitere und wichtige Abweichung zwischen der gedruckten Form der Bachausgabe und der Originalhandschrift betrifft in dem eben angeführten Stück die Noten selbst. Die Lauten sollen nicht mit dem Bass, sondern mit den Gamben spielen, die pendelnde Figur der Begleitung soll also mit allen Mitteln herausgehoben, zu einer Glocken ähnlichen Wirkung gebracht werden.

**Nr. 21.**

Blatt 58.

Dreiundzwanzig Seiten aus der Matthäuspassion (1729): Eingangschor und kleinere Bruchstücke.

B. W. 4. Seite 1—22, 168, 189—190, 248—250. [P. 25.]

Die sachlich wichtigste Erscheinung in der Originalhandschrift der Matthäuspassion hat sich leider nicht übertragen lassen: Bach hat den gesammten Recitativtext mit rother Tinte geschrieben, also augenfällig betont, wie er in seiner Stellung zum Bibeltext sich von seinen nächsten Vorgängern und von seinen gleichzeitigen Mitarbeitern in der Passion unterschied, wie er im Gegensatz zur Hamburger Schule der Passion auch in den modernen oratorischen Musikformen den alten liturgischen Character gewahrt wissen wollte, wie er sich und mit welchem Ernst er sich in diesem Punkt als Reformier fühlte.

Die rothe Tinte kommt ebenfalls an einzelnen Stellen des Eingangschores vor, der hie und da auch überklebt ist. Im Allgemeinen ist das Autograph der Matthäuspassion eine der schönsten Reinschriften, die wir aus der Leipziger Zeit von Bach besitzen. Das äussere Gewand des Werkes sollte Zeugniß ablegen von dem Werth, den ihm der Componist beimass. Dem Anfang des Werkes fügen wir noch das Urbild einzelner seiner berühmtesten Nummern bei.

**Nr. 22.**

Blatt 81.

Zwei Seiten Bruchstücke aus der Motette «Singet dem Herrn» (1730).

B. W. 39. Seite 13—15, 24—26. [P. 36.]

Dieses Autograph entbehrt zu dem der Matthäuspassion im Gegensatz der Sauberkeit und Sorgfalt, ist stellenweise sehr schwer leserlich. Unter diese schwer leserlichen Stellen gehören die auf Takt 5—11 in Blatt 81 enthaltenen Figuren des zweiten Tenors nicht. Doch sind sie bis auf Wüllner's Ausgabe der Motette (B. W. 39) immer wieder falsch gedruckt und gesungen worden. Blatt 82 giebt am untern Rande eine unbekannt gebliebene Anweisung für die Wiederholung des zweiten Satzes der Motette mit anderem Text.

**Nr. 23.**

Blatt 83.

Bruchstück aus dem ersten Satz des Clavierconcertes in D moll (1730—1731).

B. W. 17. Seite 10—11. [P. 234.]

Der Character der Handschrift weist auf eine Vorlage hin. Takt 4 und 15 enthalten Abweichungen von der Ausgabe der Bachgesellschaft. Letztere folgt nicht der Originalpartitur, sondern einer vom Autor revidirten Copie der Clavierstimme.

**Nr. 24.**

Blatt 84.

Eingang der Rathswahlcantate «Wir danken dir» (1731).

B. W. 5<sup>1</sup>. Seite 275—276. [P. 166.]

Die schöne Reinschrift verdankt die Cantate ihrer festlichen, officiellen Bestimmung. Es war nicht ausgeschlossen, dass der Rath das Manuscript einforderte. Die «Sinfonia» überrascht mit einer ausgeschriebenen Orgelstimme. Diese Ausnahme rührt davon her, dass die Orgel diesmal nicht begleitet, sondern concertirt. Bach als Dirigent schrieb für die Probe die Noten so in die Partitur, wie sie der Organist auf der einen Ton höher stehenden Nicolaiorgel zu spielen hatte. Die gedruckte Ausgabe der Bachgesellschaft hat die Partie nach D transponirt. Das dort aus den Stimmen gegebene Tempo «Presto» fehlt hier, es passt auch kaum.

**Nr. 15.**

Blatt 36.

Drei Seiten aus der Cantate «Herr, gehe nicht ins Gericht» (1724—1726): Bruchstück aus dem ersten Chor und aus der Sopranarie.

B. W. 23. Seite 120—122, 132—133. [P. 99.]

Stärker als andere zeigt dieses Autograph den Character des Conceptes. Unter seinen zahlreichen Correcturen ist die interessanteste die im 5., 6. und 7. Takte auf Blatt 37. Hier hat Bach erst einen Schluss in F beabsichtigt, dann aber sich dafür entschieden, in B zu bleiben, aber auch, als diese Modulation feststand, noch eine Änderung im Eintritt der Chorstimmen getroffen. Ersichtlich ging Alles blitzschnell.

**Nr. 16.**

Blatt 39.

Drei Seiten aus dem Drama per musica «Der zufriedengestellte Aeolus» (1725): Anfang des «Chors der Winde» und der letzten Arie des «Aeolus».

B. W. 11<sup>2</sup>. Seite 139—140, 196—197. [P. 173.]

Blatt 39 zeigt, dass Bach ursprünglich die Orchesterinstrumente in anderer Gruppierung aufschreiben wollte. Die Arie des Aeolus «Zurück, zurück» war nach dem hier mitgetheilten ersten Entwurf (Blatt 40) auf viel bedeutendere Tonmalerei angelegt.

**Nr. 17.**

Blatt 42.

Titelblatt und acht Seiten aus dem «Grossen Clavierbüchlein» (1725).

B. W. 43<sup>2</sup>. Seite VIII, 36—37; 14. Seite 3; 43<sup>2</sup>. Seite 49. [P. 225.]

Von dem «Grossen Clavierbüchlein» folgt hier das Titelblatt als Probe der Ausstattung. Die nächsten fünf Blätter (43—47) zeigen die Handschrift von Anna Magdalena Bach und geben ein Bild davon, wie in diesem «Grossen Clavierbüchlein» Vocal- und Instrumentalmusik, Bach'sche und fremde Composition durcheinander läuft. Soll das *volti cito* auf Blatt 43 ein Scherz sein? Im vorletzten Takt von Blatt 47 hat sich Anna Magdalena verschrieben.

Das zur Aria di Giovannini gehörige Material ist hier veröffentlicht worden, damit sich Jedermann ein Urtheil über den Fall bilden kann. Augenscheinlich haben wir es hier mit einer Schreibstudie zu thun, an der weder Bach noch seine Frau theilgenommen war.

**Nr. 18.**

Blatt 51.

Seite 1 und 2 aus der Cantate «Sie werden aus Saba» (1725).

B. W. 16. Seite 135—137, Seite 152—153. [P. 147.]

Ausnahmsweise hat hier Bach der Überschrift seinen Namen nicht beigesetzt. Die Handschrift zeigt deutlich, dass wir es mit einem Concept, also mit einer eigenen Erfindung des Schreibers und nicht mit der Copie einer fremden Composition zu thun haben.

**Nr. 19.**

Blatt 53.

Bruchstück aus der Solocantate «Ich habe genug» (1725).

B. W. 20<sup>1</sup>. Seite 30—32. [P. 114.]

Dieses Autograph, augenscheinlich Concept, verräth die Eile, mit der Bach an diesem Satze arbeitete, an der Stelle, wo die Singstimme eintritt. Hier war kein Platz mehr für die Bratsche. Wahrscheinlich handelte es sich bei der Niederschrift darum, eine letzte Minute auszunutzen. Wie in ähnlichen Lagen häufig, notirte sich Bach vor dem Abbrechen die Fortsetzung der Singstimme. Von der gedruckten Ausgabe weicht die hier vorliegende Fassung dadurch ab, dass das Gesangsolo für Alt notirt ist.

**Nr. 20.**

Blatt 54.

Titelblatt und die ersten drei Seiten der Trauerode auf die Königin Christiane Eberhardine (1727).

B. W. 13<sup>2</sup>. Seite 3—8, 55. [P. 41.]

Bei diesem Werke hat die Druckausgabe einige Bemerkungen der Handschrift übergangen, die für den Character, den Bach der Composition giebt, ebenso wesentlich sind wie für ihren Vortrag. Über dem ersten Satz steht «Tombeau». Mit diesem Titel ist ein ganz bestimmter Begriff verbunden. Das in der alten französischen Oper heimische, durch Rameau zur grössten Bedeutung gebrachte Tombeau bedeutet eine Klag- und Trauerscene

im dramatischen Stil gehalten, von feierlichem und erregtem Wesen, den späteren Finales ähnlich im Wechsel von Chören und Solis durchgeführt. Auch Händel hat solche Tombeaux in seinen Oratorien, im «Saul» und «Samson» zum Beispiel. Wenn Bach also über die Trauermusik für die Königin schrieb: «Tombeau», so wollte er damit sagen, dass er für diesen Fall etwas Besonderes geleistet, die vornehmste und grossartigste Form gewählt habe. Bei der Wiedergabe des Werkes, wie vorgeschlagen worden ist, Choräle einzumischen, erscheint demnach ausgeschlossen.

Über dem Anfang der Tenorarie «Der Ewigkeit saphirnes Haus» (Blatt 56) steht nicht blos Pars 2<sup>da</sup>, sondern noch «Nach gehaltner Trauer Rede». Auch diese Bemerkung erscheint für die Auffassung der Composition nicht bedeutungslos.

Eine weitere und wichtige Abweichung zwischen der gedruckten Form der Bachausgabe und der Originalhandschrift betrifft in dem eben angeführten Stück die Noten selbst. Die Lauten sollen nicht mit dem Bass, sondern mit den Gamben spielen, die pendelnde Figur der Begleitung soll also mit allen Mitteln herausgehoben, zu einer Glocken ähnlichen Wirkung gebracht werden.

### Nr. 21.

Blatt 58.

Dreiundzwanzig Seiten aus der Matthäuspension (1729): Eingangschor und kleinere Bruchstücke.

B. W. 4. Seite 1—22, 168, 189—190, 248—250. [P. 25.]

Die sachlich wichtigste Erscheinung in der Originalhandschrift der Matthäuspension hat sich leider nicht übertragen lassen: Bach hat den gesammten Recitativtext mit rother Tinte geschrieben, also augenfällig betont, wie er in seiner Stellung zum Bibeltext sich von seinen nächsten Vorgängern und von seinen gleichzeitigen Mitarbeitern in der Pension unterschied, wie er im Gegensatz zur Hamburger Schule der Pension auch in den modernen oratorischen Musikformen den alten liturgischen Character gewahrt wissen wollte, wie er sich und mit welchem Ernst er sich in diesem Punkt als Reformator fühlte.

Die rothe Tinte kommt ebenfalls an einzelnen Stellen des Eingangschores vor, der hie und da auch überklebt ist. Im Allgemeinen ist das Autograph der Matthäuspension eine der schönsten Reinschriften, die wir aus der Leipziger Zeit von Bach besitzen. Das äussere Gewand des Werkes sollte Zeugniß ablegen von dem Werth, den ihm der Componist beimass. Dem Anfang des Werkes fügen wir noch das Urbild einzelner seiner berühmtesten Nummern bei.

### Nr. 22.

Blatt 81.

Zwei Seiten Bruchstücke aus der Motette «Singet dem Herrn» (1730).

B. W. 39. Seite 13—15, 24—26. [P. 36.]

Dieses Autograph entbehrt zu dem der Matthäuspension im Gegensatz der Sauberkeit und Sorgfalt, ist stellenweise sehr schwer leserlich. Unter diese schwer leserlichen Stellen gehören die auf Takt 5—11 in Blatt 81 enthaltenen Figuren des zweiten Tenors nicht. Doch sind sie bis auf Wüllner's Ausgabe der Motette (B. W. 39) immer wieder falsch gedruckt und gesungen worden. Blatt 82 giebt am untern Rande eine unbekannt gebliebene Anweisung für die Wiederholung des zweiten Satzes der Motette mit anderem Text.

### Nr. 23.

Blatt 83.

Bruchstück aus dem ersten Satz des Clavierconcertes in D moll (1730—1731).

B. W. 17. Seite 10—11. [P. 234.]

Der Character der Handschrift weist auf eine Vorlage hin. Takt 4 und 15 enthalten Abweichungen von der Ausgabe der Bachgesellschaft. Letztere folgt nicht der Originalpartitur, sondern einer vom Autor revidirten Copie der Clavierstimme.

### Nr. 24.

Blatt 84.

Eingang der Rathswahlcantate «Wir danken dir» (1731).

B. W. 5<sup>1</sup>. Seite 275—276. [P. 166.]

Die schöne Reinschrift verdankt die Cantate ihrer festlichen, officiellen Bestimmung. Es war nicht ausgeschlossen, dass der Rath das Manuscript einforderte. Die «Sinfonia» überrascht mit einer ausgeschriebenen Orgelstimme. Diese Ausnahme rührt davon her, dass die Orgel diesmal nicht begleitet, sondern concertirt. Bach als Dirigent schrieb für die Probe die Noten so in die Partitur, wie sie der Organist auf der einen Ton höher stehenden Nicolaiorgel zu spielen hatte. Die gedruckte Ausgabe der Bachgesellschaft hat die Partie nach D transponirt. Das dort aus den Stimmen gegebene Tempo «Presto» fehlt hier, es passt auch kaum.

## Nr. 25.

Blatt 85.

Erste Seite des Musikdrama «Der Streit zwischen Phöbus und Pan» (1732).

B. W. 11<sup>1</sup>. Seite 3—4. [P. 175.]

Da es sich um weltliche, um dramatische Musik handelt, zeichnet Bach wieder italienisch mit «di». Die Bezeichnung des Tempos fehlt, wie häufig in solchen Partituren, die Bach nur für sich schrieb. Wie sehr bei diesem Blatt der Gedanke an Gebrauch durch Fremde ausgeschlossen war, zeigt sich darin, dass der Componist verschiedene Male auf ihm Federproben veranstaltete. Auf die Art, wie im 18. Jahrhundert Partituren entworfen wurden, lassen die ersten Takte der Violinstimmen wieder ein Licht fallen.

## Nr. 26.

Blatt 86.

Eingang und zwei Seiten aus der «Caffeeecantate» (1732).

B. W. 29. Seite 141—142, 155—157. [P. 141.]

Das Aussehen der Handschrift lässt darauf schliessen, dass Bach die Composition mit Unterbrechungen, im Ganzen wohl nicht mit besonderer Liebe, niederschrieb. Die etwas gewundenen Coloraturen gegen den Schluss der Bassarie haben, wie das Autograph erweist, auch bei der Erfindung Mühe verursacht.

## Nr. 27.

Blatt 89.

Sechsenddreissig Seiten aus der Hmoll-Messe (1733—1738): Kleinere Bruchstücke aus Kyrie und Gloria, vollständige Abschnitte aus dem Credo.

B. W. 6. Seite 3—5, 32—35, 46—51, 67—68, 76, 83—84, 106—107, 125—126, 152—154, 155—156, 180—215. [P. 180.]

Die hier mitgetheilten Bruchstücke aus der Hmoll-Messe sind vorwiegend dazu bestimmt, bekannte That-sachen zu belegen: dass Bach Kyrie und Gloria als eine selbständig in sich abgeschlossene Composition betrachtete, geht aus den Worten *Fine* und dem *Soli Deo Gloria* hervor, die das Ende des 100. Blattes bilden. Der Anfang des Credo beginnt mit einem frischen *J. J.* und ist mit schwererer Hand geschrieben. Wiederum fehlen beim Kyrie die Tempobezeichnungen und das so wichtige *un poco piano* für den fünften Takt. Das «Christe eleison» giebt die Violinstimme im C-Schlüssel. Bei Blatt 94 beginnen in der sonst sorgfältigen Reinschrift die Correcturen, die später immer häufiger werden und, vereint mit den Unbilden der Zeit, einzelne Theile der Hmoll-Messe, namentlich im *Et resurrexit*, zu den schwierigsten Aufgaben der Handschriftenentzifferung machen.

## Nr. 28.

Blatt 125.

Sechs Seiten aus dem Weihnachtsoratorium (1734).

B. W. 5<sup>1</sup>. Seite 47—59. [P. 32.]

Im 11. Takte des Chorals fehlt in diesem Autograph das *b* vor dem *f* der zweiten Trompete. In die Partitur des Pastorals sind die Flöten nicht aufgenommen, da sie bis auf wenige Schlussstellen vollständig mit den Violinen übereinstimmen. Das *Fine* und das Zeichen für *Soli Deo Gloria* am Schluss des Chorals lässt vermuthen, dass Bach in dem Augenblicke, wo er dort anlangte, an eine Fortsetzung des Werkes und eine Erweiterung zu einem oratorienartigen Cantatencyclus noch nicht dachte. In dem Titel des Pastorale zeigt sich auffälligerweise das für Kirchencompositionen von Bach seit langem aufgegeben «di» statt des deutschen: «von».

## Nr. 29.

Blatt 131.

Erste Seite der Cantate «Bleib' bei uns» (1736).

B. W. 1. Seite 153—154. [P. 44.]

Die fesselnde Stelle dieses Autographs ist der Schluss des 16. Taktes, an dem Bach, in der augenblicklichen Weiterarbeit gestört, sich die Fortsetzung vorgemerkt hat, und zwar im Bass. Die Handschrift, unverkennbar Concept, zeigt deutlich, wie die Violinen für sich eingesetzt wurden, nachdem die Partitur in den anderen Stimmen fertig war.

## Nr. 30.

Blatt 132.

Bruchstück aus der «Bauerncantate» (1742).

B. W. 29. Seite 179—180. [P. 167.]

Bach hat die Singstimme erst im Tenorschlüssel notirt, dann aber Sopranschlüssel genommen und nun die Noten einfach so corrigirt, dass er die Köpfe durch Vergrösserung auf die nächste Linie oder in den nächsten Zwischenraum hinüberzog. Aber auch die anderen Stimmen verrathen schlechtes Schreibmaterial und etwas schwierigen Verlauf der Arbeit. Es ist eins der grotesksten Concepts.

**Nr. 31.**

Blatt 133.

Anfang der Asdur-Fuge aus dem zweiten Theil des «Wohltemperirten Claviers» (1744).

B. W. 14. Seite 164. [P. 274.]

Diese schöne Handschrift verwendet ungewöhnlicher Weise den Violinschlüssel für den Claviersatz. Die Tonart ist als Gisdur bezeichnet.

**Nr. 32.**

Blatt 134.

Vier Seiten: Ricercare a 6 aus dem «Musikalischen Opfer» (1747).

B. W. 31<sup>2</sup>. Seite 45—48. [P. 226.]

Die Fuge des Ricercare erscheint hier auf zwei Systeme zusammengezogen und mit einzelnen Abweichungen.

**Nr. 33.**

Blatt 138.

Zwei Seiten: Letzte Aufzeichnungen zur «Kunst der Fuge» (1749).

B. W. 25<sup>1</sup>. Seite 73 Takt 4; Seite 74 Takt 28. [P. 200.]

In verkleinerten Rhythmen giebt der Inhalt dieser Blätter dasselbe Stück, das die Bachausgabe in der angeführten Stelle enthält.

**Nr. 34.**

Blatt 140.

Drei Blätter aus Achtzehn Choralvorspiele (1747—1749).

B. W. 25<sup>2</sup>. Seite 122—123; 40. Seite 137. [P. 271.]

Im Zusammenhange des Heftes weist das Choralvorspiel zu «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» durch seine dünnen und schwankenden Züge zuerst auf die Augenkrankheit des Componisten. Bei «Vom Himmel hoch», das 15 Seiten später erscheint, ist die Schrift wieder kräftig fest. Den Choral «Vor deinen Thron» dictirte der sterbende Componist seinem Schüler und Schwiegersohn Altnikol. Die Handschrift lässt die Ruhepunkte erkennen, wo der Kranke mit Dictiren abbrach, sie zeigt verwässerte Tinte und mannichfache Spuren der Krankenstube.

Leipzig, im October 1895.

**H. Kretzschmar.**

## I n h a l t.

		Blatt			Blatt
1.	1708. Cantate «Gott ist mein König» . . .	1—3	18.	1725. Cantate «Sie werden aus Saba alle kommen» . . . . .	51—52
2.	1712—1716. Cmoll-Fantasie für Orgel . . . . .	4	19.	1725. Solocantate «Ich habe genug» . . .	53
3.	1714. Cantate «Nun komm' der Heiden Hei- land» . . . . .	5—6	20.	1727. Trauerode auf die Königin Christiane Eberhardine. . . . .	54—57
4.	1716. Jagdcantate . . . . .	7	21.	1729. Matthäuspasion . . . . .	58—80
5.	1716. Serenade zum Geburtstag des Fürsten Leopold . . . . .	8	22.	1730. Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied» . . . . .	81—82
6.	1717—1723. Orgelbüchlein . . . . .	9—10	23.	1730—1731. Clavierconcert in Dmoll . . . . .	83
7.	1717—1723. Ciaccona für Violine solo. . . . .	11	24.	1731. Rathswahlcantate «Wir danken dir, Gott, wir danken dir» . . . . .	84
8.	1722. Erster Theil des «Wohltemperirten Claviers» . . . . .	12—16	25.	1732. Musikdrama «Der Streit zwischen Phöbus und Pan» . . . . .	85
9.	1722. Kleines Clavierbüchlein . . . . .	17—18	26.	1732. Caffeeecantate . . . . .	86—88
10.	1723. Magnificat . . . . .	19—20	27.	1733—1738. Hmoll-Messe . . . . .	89—124
11.	1723. Violinconcert in A moll, Principalstimme	21	28.	1734. Weihnachtsoratorium . . . . .	125—130
12.	1724. Cantate «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» . . . . .	22—24	29.	1736. Cantate «Bleib' bei uns, denn es will Abend werden» . . . . .	131
13.	1724. Cantate «Du wahrer Gott und Davids Sohn» . . . . .	25	30.	1742. Bauerncantate . . . . .	132
14.	1724. Johannespassion . . . . .	26—35	31.	1744. Zweiter Theil des Wohltemperirten Claviers, Asdur-Fuge. . . . .	133
15.	1724—1726. Cantate «Herr, gehe nicht ins Gericht»	36—38	32.	1747. Ricercare aus dem «Musikalischen Opfer» . . . . .	134—137
16.	1725. Dramma per musica «Der zufriedenge- stellte Aeolus» . . . . .	39—41	33.	1749. Letzte Aufzeichnungen zur «Kunst der Fuge» . . . . .	138—139
17.	1725. Grosses Clavierbüchlein . . . . .	42—50	34.	1747—1749. «Achtzehn Choralvorspiele» . . . .	140—142

Drei Seiten aus der Cantate „Gott ist mein König“.  
 Titelblatt und Schluss des dritten Chors.  
 J. S. Bach's Werke (Ausgabe der Bachgesellschaft), 18. Jahrgang, Seite 26—35.

Jesus Fuva

Gott ist mein König

ab 18. 22.

3 Trombæ e  
 Tamburi

3 Viola e  
 Violono

2 Oboe e  
 Basson

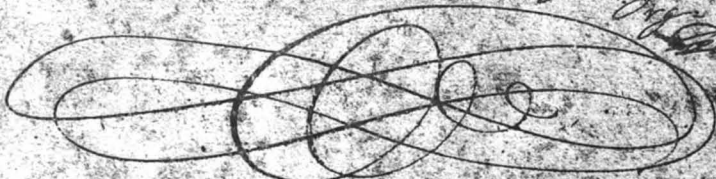
2 Flutti e  
 Violoncello

Soprano Alto Tenore Bass  
 e 4 in Kyrie

con Bass  
 per le Organe

Oratorio 1708.

Geo. Bach's Werke  
 M. K. S. 1708



This image shows a single page of a handwritten musical manuscript. The page is filled with approximately 20 staves of music. Each staff contains a series of notes, rests, and other musical symbols, written in a dark ink. Below the musical notation, there are lines of text in a historical script, likely a form of Hebrew or Yiddish, which serves as the lyrics for the music. The handwriting is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The paper appears aged, with some visible texture and slight discoloration. The overall layout is organized into a single system of music and text.



## Erste Seite aus der C-moll-Fantasie für Orgel.

B. W. 38. S. 64 und 65.

*Fantasia pro Organo a. m. Vocem, cum Pedali. Allegro. per*

14,828

TH. HAHN

Ex Bibl. Regia. Berolin.

Innere Seite des Umschlags, enthaltend die Anordnung des Gottesdienstes am 1. Advent in Leipzig,  
und Schluss der Tenorarie aus der Cantate „Nun komm' der Heiden Heiland“.

B. W. 16. S. XIII. S. 13—15.

Anordnung des Gottesdienstes in Leipzig  
am 1. Advent-Tag früh.

- (1) Präludiert. (2) Motette (3) Präludiert  
auf das Kyrie, so ganz musicirt wird.
- (4) Intonirt von dem Sallat. (5) Epistola  
vorlesung. (6) Gm. die Litanej gesungen.
- (7) Prälud. auf d. Choral. (8) Evangelium  
vorlesung, d. Credo intonirt. (9) Prälud. auf  
die Hauptmusik. (10) der gläubige gesungen.
- (11) Die Psalmen. (12) Nach der Psalmen, die gesungen  
einige Verse aus einem Credo gesungen. (13) Die  
Institution. (14) Prälud. auf die Musik  
und nach selbigen Nachsatz nach Prälud. d. Chorale  
gesungen, hiß die Communion zu finden & sic porro.

Handwritten musical score, likely a symphony or concerto, featuring multiple staves with musical notation and dynamic markings. The notation is dense and covers most of the page. There are some handwritten annotations in German, such as "Sinfonisch" and "Sinfonisch", which are written in a cursive hand. The score is divided into measures by vertical bar lines. The overall appearance is that of a historical manuscript or a composer's draft.

Weil die Wälder grünend waren,  
 lebte Tonne besser federn!  
 Edler Ador in der Welt zu sein.  
 Dichtes Grünzucht im Lande  
 Ihr Straßeln zu sein,  
 Und zischt im Himmel mit Samant, und Pfaffen!  
 Fürst Christian magde  
 Auf lieblichen Augen, bezeugt vom Lande!  
 Inzucht und Lande  
 Ihr Straßeln zu sein!  
 Ist N.

Weil die moltennische fanden  
 Luvst die weit gegessene feld  
 Luvst und gut leben mannen  
 Leben dieser Vorfahren feld!  
 Weiden

Ist E.  
 Ich feldet und dann  
 Luvst grünend feld feld  
 Luvst Vivat ist zu!  
 Ist leben das feld in feld und feld  
 Ist feld

Tutti. I.  
 Chor. Ich lieb feld feld! Ich lieb feld feld  
 Luvst leben das feld auf feld feld  
 Luvst leben das feld auf feld feld  
 Fürst Christian feld! Ich lieb feld feld  
 Luvst feld feld feld  
 Luvst feld feld feld  
 Ich lieb feld feld

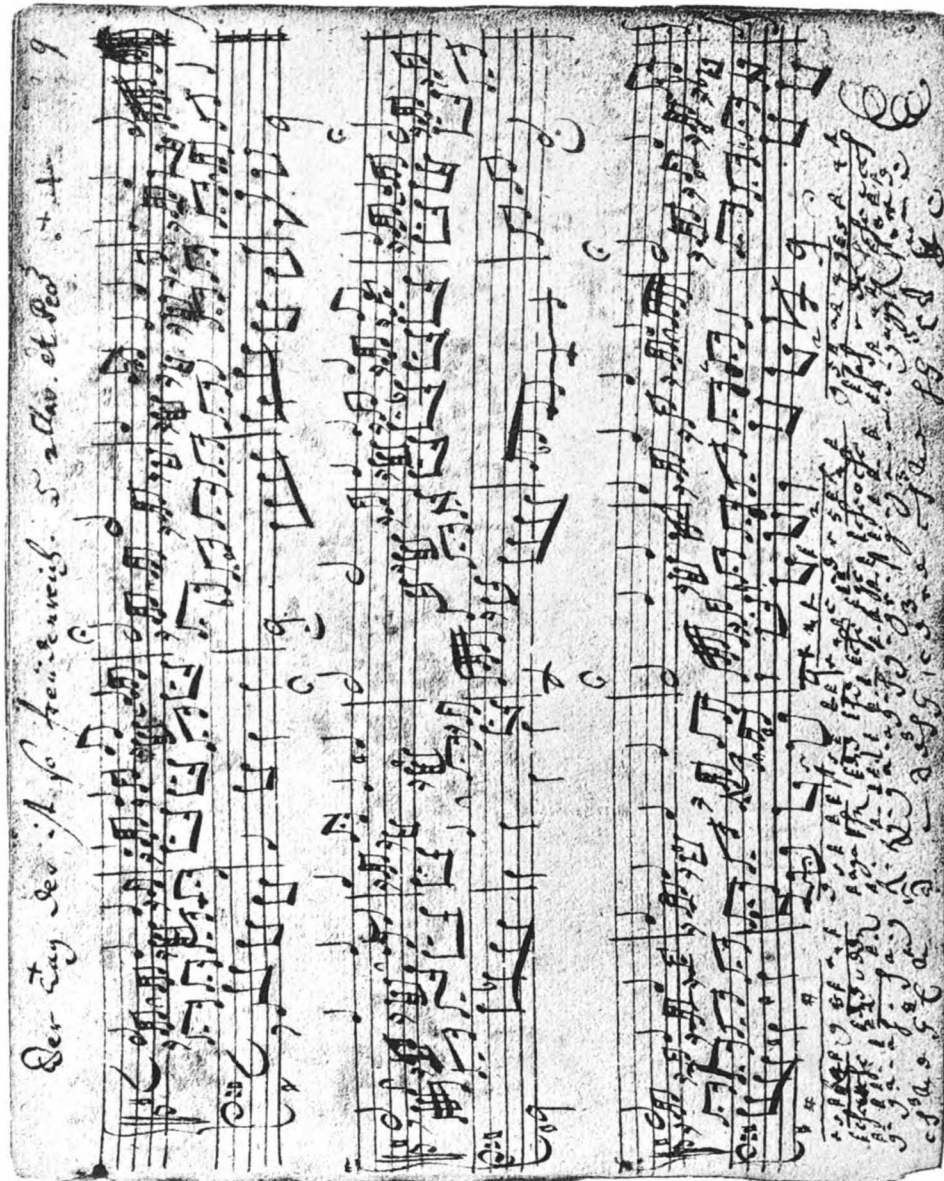
Ich lieb feld feld! Ich lieb feld feld  
 Luvst leben das feld auf feld feld  
 Luvst leben das feld auf feld feld  
 Fürst Christian feld! Ich lieb feld feld  
 Luvst feld feld feld  
 Luvst feld feld feld  
 Ich lieb feld feld



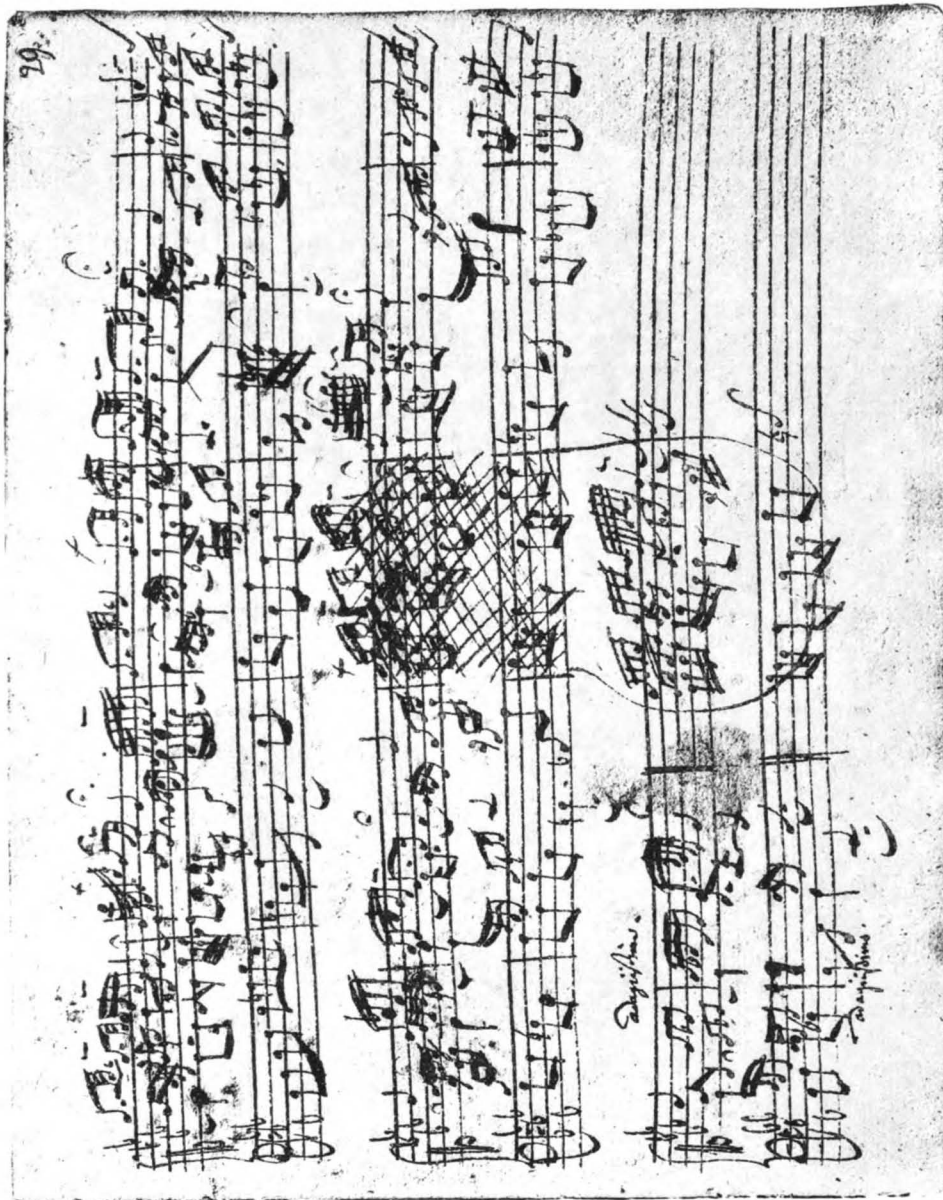


Zwei Seiten aus dem Orgelbüchlein, enthaltend die Choralvorspiele zu a) Der Tag der ist so freudenreich,  
b) O Mensch, bewein' dein' Sünde gross (Schluss).

B. W. 25<sup>2</sup>. S. 8 und 34.



Vor M

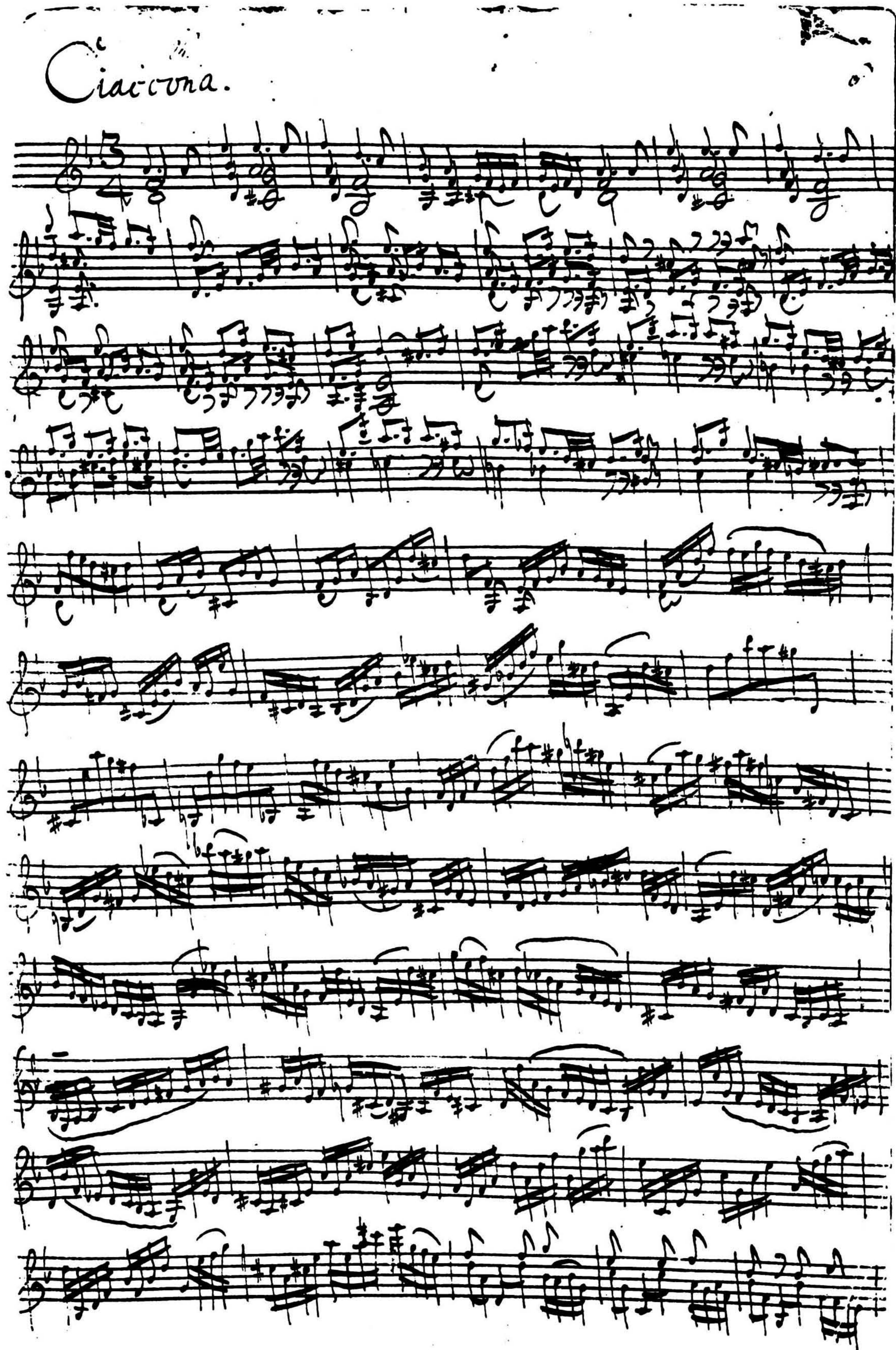


Uor M

## Erste Seite der Ciaccona für Violine solo.

B. W. 271. S. 32 und 33.

*Ciaccona.*







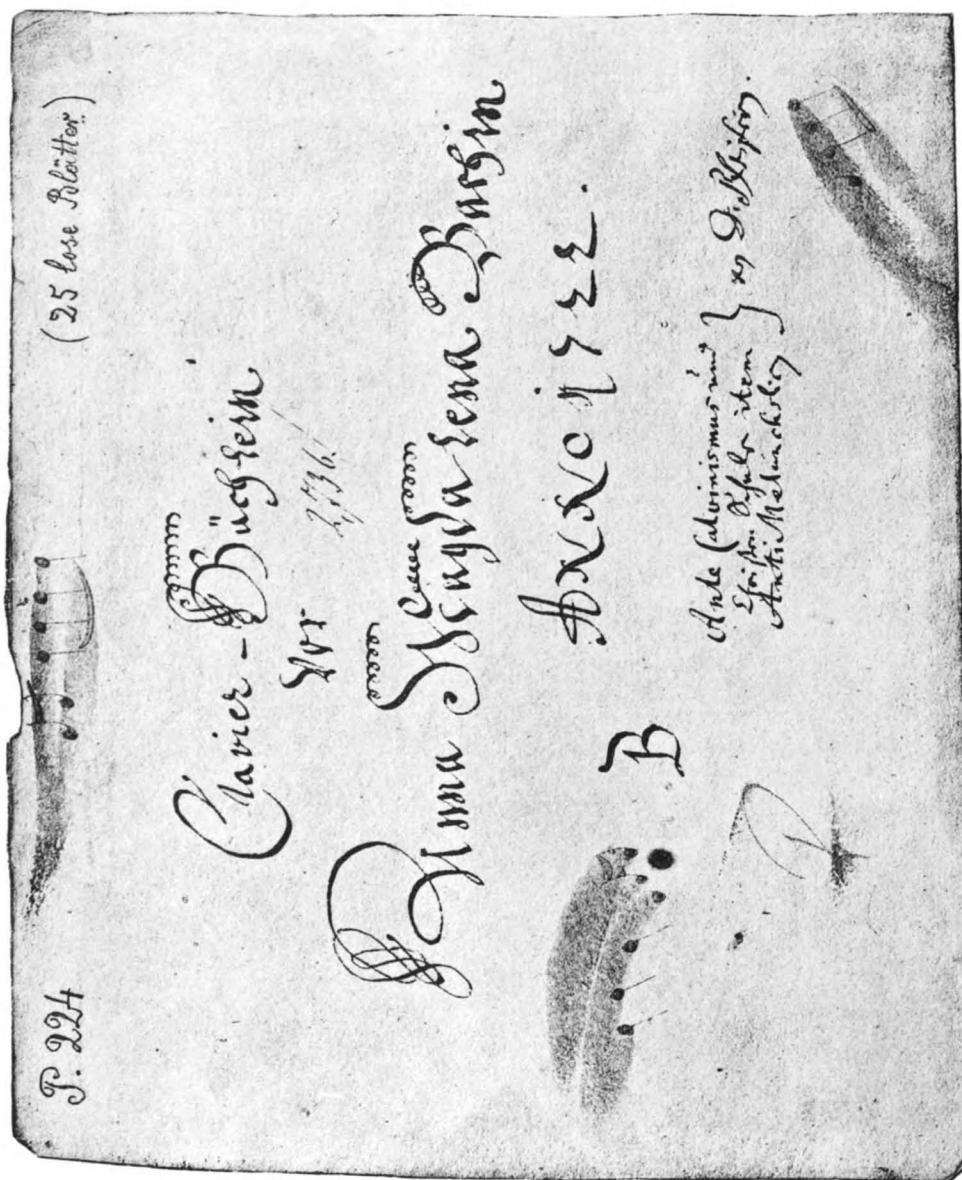




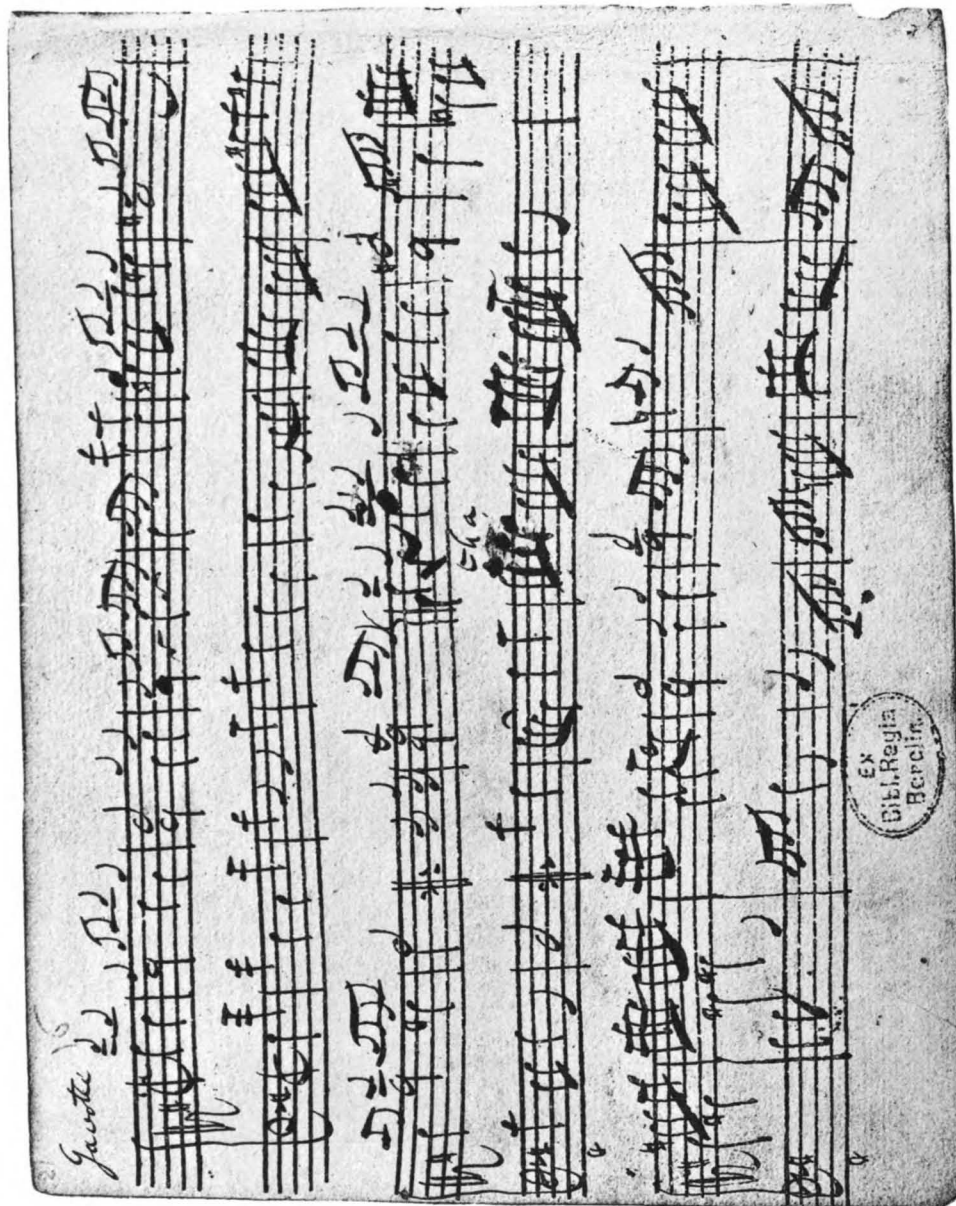


Titelblatt und eine Seite aus dem „Kleinen Clavierbüchlein“.

B. W. 43<sup>2</sup>. S. V und 13<sup>2</sup>. S. 115.



UOF M



Zwei Seiten aus dem grossen „Magnificat“.  
 Schluss des Chors „Omnes generationes“ und Anfang der Bassarie „Quia fecit“.  
 B. W. 11<sup>a</sup>. S. 27—29 und S. 36.

Handwritten musical score for two staves, likely a choir and bass. The notation is in a historical style, featuring various note values and clefs. The text is written in Latin, with some parts in German.

*Omnes generationes*

*Quia fecit*

*Bartholo*

*magnum*

U. of M.



*Concerto. Violino Concertino.*

Drei Seiten aus der Cantate „Weinen, Klagen“ (Einleitung und Anfang des ersten Chors).

B. W. 2. S. 61—66.

*Infonia Concerto a i Oboe 2 Violini 2 Violen, Fagotto. e 4 Voci coll'Organo.*

*adagio affai.*

A handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The first staff contains the title and instrumentation: "Infonia Concerto a i Oboe 2 Violini 2 Violen, Fagotto. e 4 Voci coll'Organo." Below the title, the tempo is marked "adagio affai." The music is written in a minor key, indicated by a single flat. A circular library stamp is visible in the center of the page, partially overlapping the staves. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear at the edges.





## Eine Seite aus der Cantate „Du wahrer Gott“

(Bruchstück aus dem Chor „Alle Augen warten auf dich“).

B. W. 51. S. 109 und 110.

Handwritten musical score for a chorale fragment from the Cantata „Du wahrer Gott“. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and clefs. There are handwritten annotations in German, including "Halt ein wenig", "Solo", and "Vorne". The paper is aged and slightly discolored.

Zehn Seiten aus der „Johannespassion“.  
(Eingangschor und Anfang des ersten Recitativs.)

B. W. 121. S. 3—15.

*S. J. Passio secundum Joannē. a 4 Voc. 2 Oboe. 2 Violini Viola e Contr.*  
*di J. S. Bach.*

*Violoncelli e Basso*

*Oxypholone*

*Biblioteca Regia  
Bernardino*

Uor M

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in ink and consists of approximately 15 staves. The top staves feature a vocal melody with lyrics written below the notes. The lyrics are in German and include phrases like "The Holy, Holy, Holy Trinity" and "Gloria in excelsis Deo". The lower staves contain dense, complex musical notation, likely for a keyboard instrument, with many notes and ornaments. The handwriting is in a cursive style typical of the 18th or 19th century. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.



Handwritten musical score for a multi-voice setting, likely a Mass. The score is written on 18 staves. The top two staves are for the vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two staves are for the instrumental parts (Violin and Viola). The middle staves contain dense musical notation with many notes and rests. The text "Vorm" is written at the bottom right of the page.

Uor 18





Handwritten musical score for "Lied vom Heiligen Geist" (Song of the Holy Spirit) by Johann Sebastian Bach. The score is written on ten staves. The first five staves contain the vocal melody and German lyrics. The last five staves contain a complex, dense instrumental or figured bass accompaniment. The lyrics are:

Lied vom Heiligen Geist.  
 Ich dank dir, o Gott, zu allerzeit - dich in der höchsten Würdigung.  
 Ich dank dir, o Gott, zu allerzeit auf in der höchsten Ehre - dir, der du uns erlöst hast von aller Sünde.  
 Ich dank dir, o Gott, zu allerzeit auf in der höchsten Ehre - dir, der du uns erlöst hast von aller Sünde.



Drei Seiten aus der Cantate „Herr, gehe nicht ins Gericht“  
(Bruchstück aus dem ersten Chor und der Sopranarie).

B. W. 23. S. 120—122, 132—133.

The image shows a handwritten musical score on three staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written on aged paper with some visible staining and wear. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.



The image shows a single page of handwritten musical notation. The page is filled with approximately 12 staves of music. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft, with many notes, rests, and some text annotations. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The musical notation includes various note values, stems, and beams, suggesting a complex rhythmic structure. There are also some text annotations interspersed between the staves, such as "nicht zu sehr einander" and "nicht zu sehr". The overall appearance is that of a composer's manuscript or a student's exercise.

Drei Seiten aus dem Drama per musica „Der zufriedengestellte Aeolus“  
Anfang des „Chors der Winde“ und der letzten Arie des Aeolus.

B. W. 11<sup>2</sup>. S. 139—140, 196—197.

96 Drama per Musica - & J. S. Bach.

Original. Handschrift. Auf Johanns Nachlass.

à 4 Voci. 3 Trombe, Tamburi, 2 Corni da caccia, 2 Fagotti, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabasso.

*Fin. Folg. con Trombe Tamburi e Organi* (13)

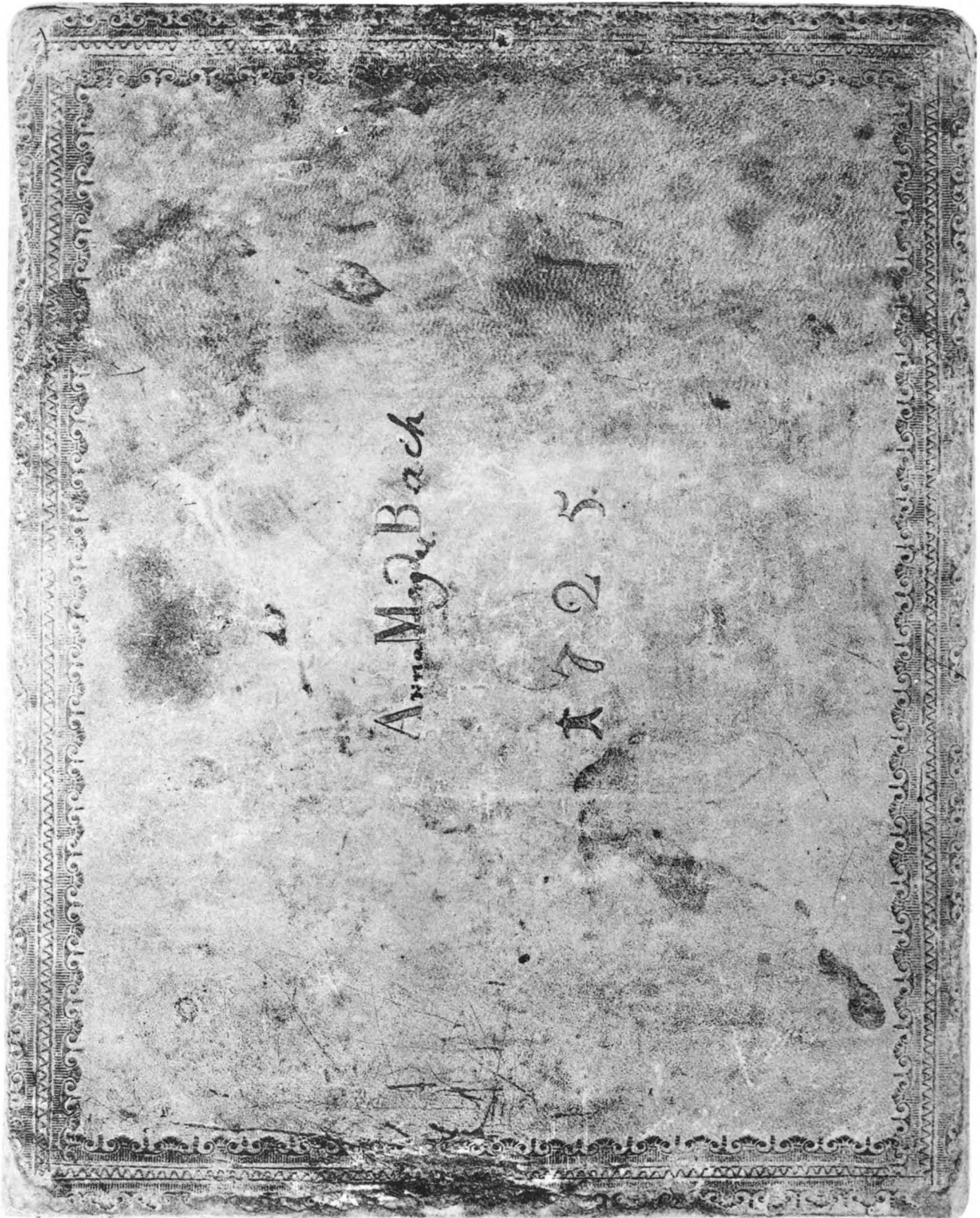
The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation is heavily obscured by numerous diagonal lines drawn across the page. The score includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The text at the top left reads "Fin. Folg. con Trombe Tamburi e Organi" and the number "13" is in the top right corner. The staves are numbered 1 through 10 on the left side.

*Wien Study. con Trombe Tamburi e Org.*

The musical score is written on multiple staves. The top section consists of seven staves, followed by a double bar line, and then another seven staves. The notation is dense, featuring many beamed notes, particularly in the upper staves, and various rests. The bottom section of the score shows a more structured arrangement with vertical lines separating measures, containing notes and rests for different parts.

Titelblatt und acht Seiten aus dem „Grossen Clavierbüchlein“.

B. W. 43<sup>2</sup>. S. VIII, 36—37. 14. S. 3. 43<sup>2</sup>. S. 49.





Ich will dir gehn, wo du bist, und trösten dich in deiner Not.

Ich will dir gehn, wo du bist, und trösten dich in deiner Not.

Ich will dir gehn, wo du bist, und trösten dich in deiner Not.

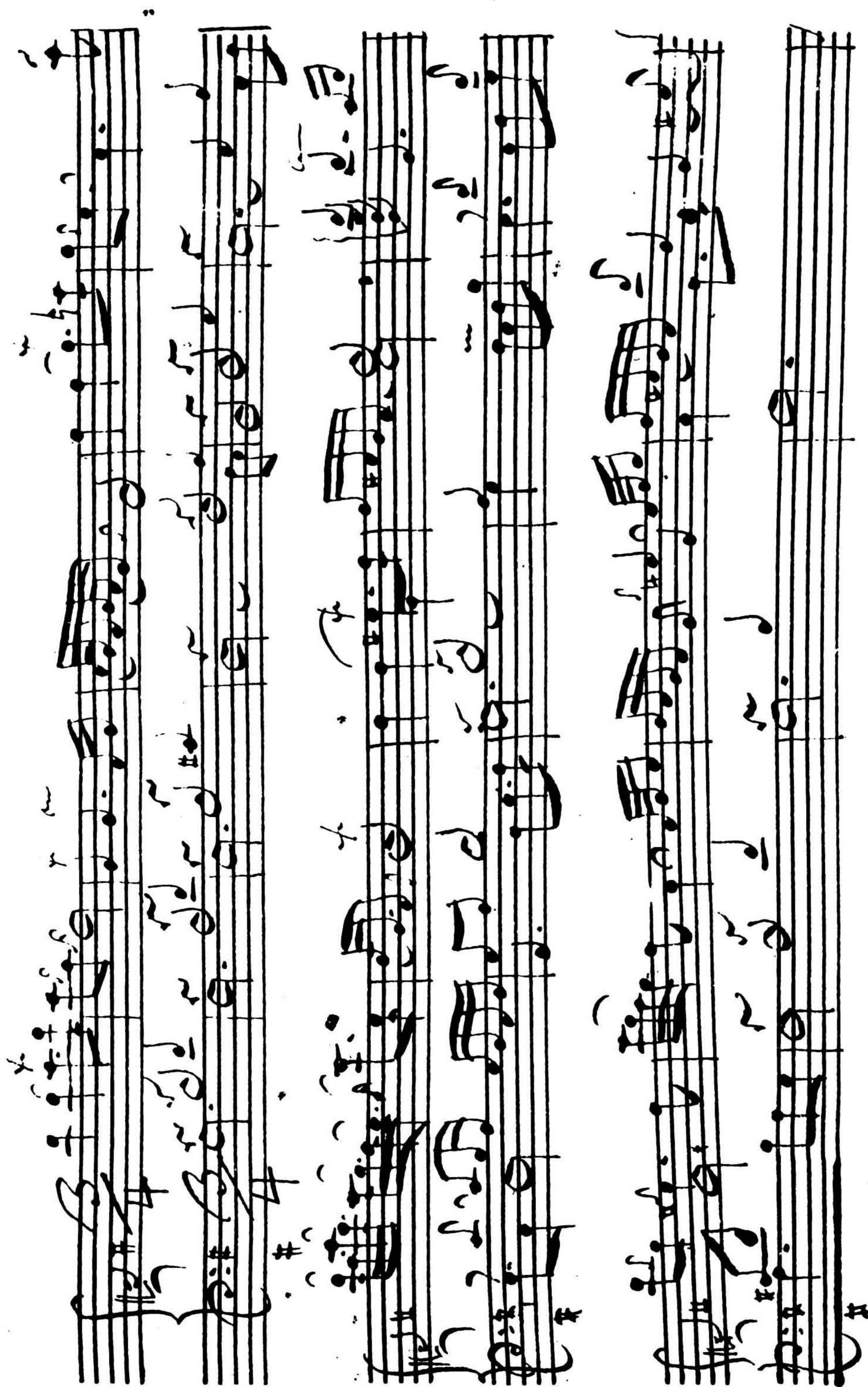
*Da capo al Fine*

Wie die Vögel singt, wie sie singt, so wie sie singt, so wie sie singt.

Wie die Vögel singt, wie sie singt, so wie sie singt, so wie sie singt.

Wie die Vögel singt, wie sie singt, so wie sie singt, so wie sie singt.

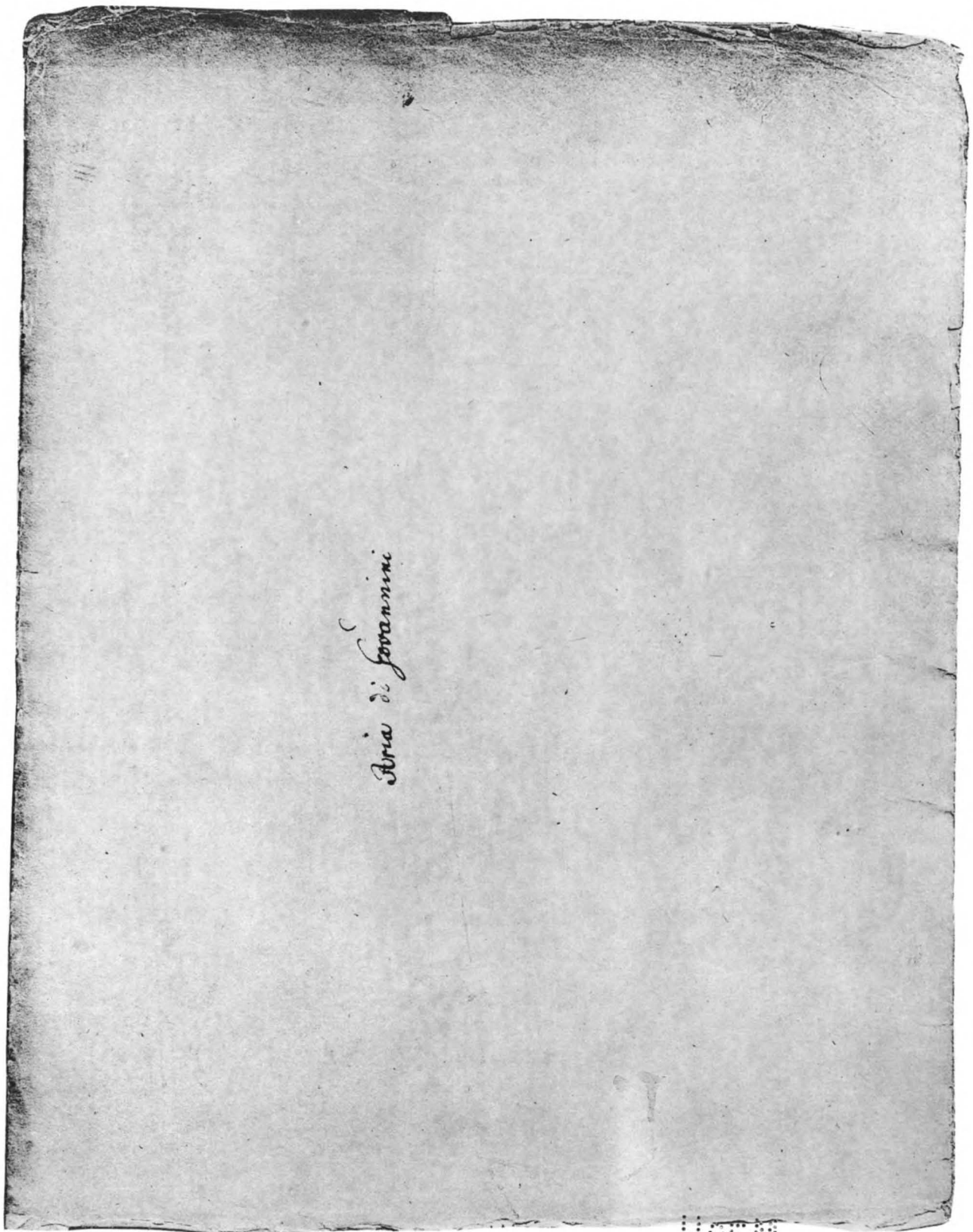
*Da capo al Fine*





84.

Handwritten musical score for two staves, measures 41-47. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, with some measures containing complex rhythmic patterns.





Wilst du dein Herz mischen so fanges heimlich an daß unser beiden

Behutsam sei uns schweige Lieb innerlich und zeige

und' traue keiner wand

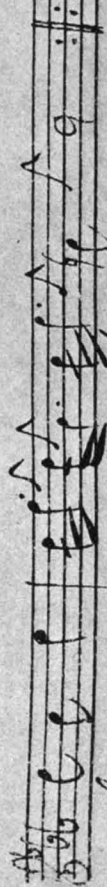
Sich außen unbekant #

# Kein arg. wehn mußt du geben

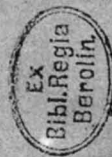
genug daß du mein Leben

verstellung nötig ist

der bei Versichert bist



denken niemand erwarten Kam



Die Liebe muß bei beiden allzeit verschlossen sein drum schließ die grösste  
Begehre keine blicke der neit hat viele stücke  
von meiner liebe nicht auf unser suchn gericht #  
# Du mußt die brust verschlossen die list die dir gemessen  
helt keine reizung ein muß ein geheimniß sein

Freuden in seinen ~~herzen~~ <sup>herzen</sup> ergehen ein  
Du freu dich er gehen man muß sich wohl vorsetzen  
hat oft gefahr gebracht weil ein falsch auge wacht #  
# Du mußt den spruch bedenken weißt du dein hertz mir schenken  
Den ich zu vor gott ~~hat~~ <sup>hat</sup> gehen so jung es heimlich an



Seite 1 und 2 aus der Cantate „Sie werden aus Saba“.

**B. W. 16. S. 135—137, S. 152—153.**

488. 31. *Teſo Eſijhan: (groecht - a 2 fore Duſſe 2 ſtand. a ſaccu -*  
*ſueſt tuch: 2 Holm: e Kohn con 4 Wei*

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The title at the top is 'Teſo Eſijhan: (groecht - a 2 fore Duſſe 2 ſtand. a ſaccu - ſueſt tuch: 2 Holm: e Kohn con 4 Wei'. The score is written in a historical notation style, featuring a series of staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and bar lines. There are some annotations in the left margin, such as 'Flauto' and 'Violoncello'. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.



## Bruchstück aus der Solocantate „Ich habe genug“.

B. W. 20<sup>1</sup>. S. 30—32.

The image displays a handwritten musical score for a solo cantata fragment. The score is written on multiple staves, with a complex arrangement of notes, rests, and accidentals. The notation is dense, with many slurs and ties, suggesting a highly melodic and technically demanding piece. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear. The score is organized into systems, with each system containing several staves. The overall impression is one of a carefully composed and meticulously written musical work.



4. Tombeau de M. la Reine de France.

This is a handwritten musical score on aged paper. The title at the top is "4. Tombeau de M. la Reine de France." The score is written in a historical style, likely 17th or 18th century. It consists of approximately 18 staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values. There are several annotations in French: "Piaçep" (likely a misspelling of "Piaçep" or "Piaçep"), "Piaçep", "Vole", "Vole de", "Gamba", and "Lachi". The handwriting is in a cursive script. The paper shows signs of age, including some staining and wear at the edges.

Handwritten musical score for a piano piece. The score consists of approximately 15 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A vocal line is present, with lyrics written below the notes. The lyrics are in German and include the phrase "Hast du dich auf gefalteter Brauer Xide." The score is written in a cursive, handwritten style.

The image shows a handwritten musical score on two systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are some corrections and annotations in the lower part of the first system.

Dreiundzwanzig Seiten aus der Matthäuspassion  
(Eingangschor und kleinere Bruchstücke).

B. W. 4. S. 1—22, 168, 189—190, 248—250.

*Passio D. N. I. C. secundum Matthaeum*

The musical score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and clefs. The title "Passio D. N. I. C. secundum Matthaeum" is written at the top. The score is organized into systems, with staves for different parts of the choir and instruments. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a manuscript. It consists of two systems of staves. The first system has seven staves, and the second system has eight staves. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The music is written in a style characteristic of the 18th or 19th century, with various note values, rests, and bar lines. The first system contains more complex, dense notation, while the second system appears to have more rhythmic, possibly keyboard or dance-like passages. The handwriting is clear but shows signs of being a working draft or a composer's sketch.

Handwritten musical score on a page with 12 staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The score is organized into two main systems, each containing six staves. The first system covers measures 1 through 12, and the second system covers measures 13 through 24. The notation includes many accidentals and complex rhythmic patterns, characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

Handwritten musical score on a page with 12 staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The score is divided into two systems, each containing six staves. The first system includes a variety of note values and rests, while the second system features a more complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The handwriting is in a cursive script, typical of 18th-century musical notation.

U of M

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *m. f.* (mezzo-forte). The notation is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The score is written in a single system across the page, with some staves showing clefs and key signatures. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear at the edges.

Uor M



Nr. 21

Handwritten musical score on a single page, featuring multiple staves with musical notation and German lyrics. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The lyrics are written in a cursive script below the staves. The page is numbered "Nr. 21" in the top left corner.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a manuscript. The page is divided into two main sections. The upper section contains several staves of music, with some staves having multiple systems of notation. The lower section contains a series of staves, some of which are empty, suggesting a continuation of the piece or a separate section. The notation is in a historical style, possibly from the 18th or 19th century. There are some text annotations interspersed between the staves, including the words "Cantata" and "Missa". The page is numbered "Nr. 218" in the bottom left corner and "Blatt 64." in the bottom right corner. The central text "B. W. 4. Seite 7 Takt 3 — Seite 8 Takt 3." indicates the page's location within a larger work.

Handwritten musical score for a 16-part setting, likely a Mass. The score is written on 16 staves, with the first 8 staves containing vocal parts and the last 8 staves containing instrumental parts. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The text is written in a cursive script, likely German. The score is divided into two systems of 8 staves each. The first system contains vocal parts, and the second system contains instrumental parts. The notation is dense and complex, with many accidentals and ligatures.

The image shows a handwritten musical score on two systems of staves. The notation is dense and appears to be a historical manuscript. The first system has 10 staves, and the second system has 10 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is in a historical script, possibly German or Dutch. The paper is aged and slightly discolored.





Handwritten musical score on a single page, featuring two systems of staves. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The first system consists of 11 staves, and the second system also consists of 11 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The page is numbered "Nr. 21<sup>m</sup>" in the bottom left corner. The text "B. W. 4. Seite 13 Takt 3 — Seite 14 Takt 2." is printed at the bottom center, indicating the page's position within a larger work. The right margin contains the page number "Blatt 69.".

Handwritten musical score, likely a manuscript for a string quartet or similar ensemble. The score is written on multiple staves, with some parts in German. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *m.f.*

The score is divided into two main sections, separated by a double bar line. The first section consists of several staves of music, followed by a section with the word "Alto" written vertically. The second section continues with more musical notation, including a section with the word "Alto" written vertically.

The manuscript is written in a cursive style, typical of 18th or 19th-century musical notation. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

m. f.

U o r M

Handwritten musical score, likely a multi-measure rest exercise, featuring staves with notes, rests, and dynamic markings (f, p). The notation is in a historical style, possibly from the 18th or 19th century. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains staves 1 through 6, and the second system contains staves 7 through 11. The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

Handwritten musical score on a single page, featuring multiple staves with musical notation and lyrics in Arabic script. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The lyrics are written in a cursive Arabic script, likely representing a vocal melody. The page is numbered "Nr. 219" in the bottom left corner and "Blatt 73." in the bottom right corner. The central text at the bottom reads "B. W. 4. Seite 17 Takt 4 — Seite 18 Takt 4.".

Handwritten musical score on a page with two systems of staves. The notation is in a historical style, featuring a single melodic line on a five-line staff with a C-clef. The notes are mostly minims and crotchets, with some rests. The text is written in a cursive script, likely German, and is interspersed with the musical notation. The page is numbered 21 in the bottom left corner.

Handwritten musical score for a multi-staff piece, likely a symphony or concerto. The score is written in a historical style, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The manuscript is on aged paper with some staining and wear. The score is divided into two systems, each containing multiple staves. The first system has 10 staves, and the second system has 10 staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Uor M

Handwritten musical score for a church service. The score is written on multiple staves, with musical notation and German lyrics. The lyrics are in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The score includes parts for Evangelium (Evang.), Psalm (Psalm), and various hymns (e.g., 'Nun danket alle Gott', 'Christe, der du bist der Lamm Gottes'). The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century.





Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and lyrics in German. The score is divided into sections labeled "Choral" and "Evang".

**Choral Section:**

abwärts laut und drohend. Choral

**Evang Section:**

Evang. Und siehe da, vor euch steht der Messias, der in eurer Mitte ist. Und wie ihr seht, so ist es mit euch. Und wie ihr seht, so ist es mit euch. Und wie ihr seht, so ist es mit euch.

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings. The lyrics are written in a cursive script, typical of 18th or 19th-century manuscripts.

Uof M



## Zwei Seiten Bruchstücke aus der Motette „Singet dem Herrn“.

B. W. 39. S. 13—15. 24—26.

The image shows a handwritten musical score on two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The text "Singet dem Herrn" is visible at the top of the first staff. The score is written in a cursive, handwritten style, typical of 18th-century musical manuscripts. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The text "Singet dem Herrn" is visible at the top of the first staff.



## Bruchstück aus dem ersten Satz des Clavierconcertes in Dmoll.

B. W. 17. S. 10—11.

## Eingang der Rathswahl-Cantate „Wir danken dir“.

B. W. 51. S. 275—276.

34. *Andante*

The musical score is handwritten and spans 24 staves. It begins with a tempo marking 'Andante' and a measure number '34'. The notation is dense, featuring many notes and rests. A circular library stamp is located in the lower right area, containing the text 'Bibl. Mus. Bonn' and 'H. 1731.11'.

## Erste Seite des Musikdrama „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“.

B. W. 112. S. 3-4.

*Drama per la Musica: Phöbus, Pan, Mayas, Pnylos, Merced, nur die Monus. in Bach.*

Handwritten musical score for the first page of the music drama "Der Streit zwischen Phöbus und Pan". The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The title and instrumentation are written at the top. The score is divided into two main sections: the first section (measures 1-16) features a complex arrangement of instruments and voices, while the second section (measures 17-24) is a more simplified arrangement. The notation is in a historical style, with many notes and rests written in a cursive hand. The score is on a single page, with the page number 25 in the top left corner and the number 1732 in the top right corner.

## Eingang und zwei Seiten aus der „Caffeeecantate“.

B. W. 29. S. 141—142, 155—157.

*Cantata a Se Bass con Momenti diversi.*

*Stimmt hell, glänzt und mit, nicht wird es nicht gestrichelt: Du bist*

*Distanzieren mit seiner Tochter, Es ist ja, Er bräut ja! Wie ein Zähl-Gar,*

*ist selbst, das ist im geist.* *Ein Allendun.*

*hat man's mit dem Kindes Mund.*

Ex  
Bach's  
Bibliothek  
Breslau

Uof M

Handwritten musical score for a multi-measure rest exercise. The score is written on ten staves. The first staff contains a multi-measure rest for 16 measures, with the tempo marking "Allegro" above it. The subsequent staves contain various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in German and are partially obscured by the musical notation.

Lyrics (partially obscured):

- ja! ja! und ich bin ein wenig trübsinnig
- ich bin ein wenig trübsinnig
- ich bin ein wenig trübsinnig
- ich bin ein wenig trübsinnig
- ich bin ein wenig trübsinnig
- ich bin ein wenig trübsinnig
- ich bin ein wenig trübsinnig
- ich bin ein wenig trübsinnig
- ich bin ein wenig trübsinnig
- ich bin ein wenig trübsinnig

Uor M



Sechsendreissig Seiten aus der H moll-Messe  
(Kleinere Bruchstücke aus Kyrie und Gloria, vollständige Abschnitte aus dem Credo).

**B. W. 6. S.** 3-5, 32-35, 46-51, 67-68, 76, 83-84, 106-107, 125-126, 152-154, 155-156, 180-215.

Handwritten musical score for a multi-voice setting. The title at the top reads: *Stirpa. a S. Voci. 6 Strumenti. e Continuo*. The score is written on 12 staves, with the following parts labeled on the left: *Traverso*, *Flauto*, *Violino*, *Viola*, *Clarin*, *Fagotto*, *Violoncello*, *Contrabbasso*, *Organo*, *Choro*, *Baritone*, and *Contralto*. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics, written in Italian, are: *Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.* The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *allegro* and *adagio*. A circular library stamp is visible at the bottom center of the page.



Handwritten musical score on page 91, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The lyrics are in German and include the words "Chin - pe - ele - son". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The page is numbered "18" in the top right corner.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score is divided into two main sections, each with a key signature of one sharp (F#).

**Section 1 (Top):** The first system contains five staves of music. The lyrics are: "Kyrie e leison Kyrie e leison Kyrie e leison Kyrie e leison Kyrie e leison". The second system contains five staves of music. The lyrics are: "Kyrie e leison Kyrie e leison Kyrie e leison Kyrie e leison Kyrie e leison".

**Section 2 (Bottom):** The third system contains five staves of music. The lyrics are: "Kyrie e leison Kyrie e leison Kyrie e leison Kyrie e leison Kyrie e leison". The fourth system contains five staves of music. The lyrics are: "Kyrie e leison Kyrie e leison Kyrie e leison Kyrie e leison Kyrie e leison".

The score is written in a cursive, handwritten style. The paper shows signs of age, including discoloration and wear at the edges. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Handwritten musical score on a single page, featuring multiple staves with musical notation and German lyrics. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in a cursive script below the staves.

Handwritten musical score on a single page, numbered 27 in the top right corner. The score is written on ten staves, with the first two staves containing a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and bar lines. The lyrics are written in Latin, appearing below the staves. The text includes phrases such as "terra pax vobis", "bona voluntas", "in pax", "in terra", and "in pax". The score is divided into measures by vertical bar lines, and the lyrics are aligned with the corresponding musical notes.

*Vclins Concerto*

*Vclins?*

*Vclins 2*

*Vclins*

*Capmano Fido.*

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the title "Vclins Concerto" is written in cursive. Below it, there are several staves of music. The first staff is labeled "Vclins?", the second "Vclins 2", and the third "Vclins". Below these, there is a staff labeled "Capmano Fido.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The paper is aged and slightly discolored.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

The top section of the score includes a large, ornate initial 'D' and a key signature of one sharp (F#). The lyrics for this section are: *Dona - mi - ne de - us pa - tris om - ni - po - tens de - us pa - tris om - ni - po - tens de - us pa - tris om - ni - po - tens*.

The bottom section of the score includes a large, ornate initial 'G' and a key signature of one sharp (F#). The lyrics for this section are: *Gloria - ti - a in ex - cel - sis de - o pa - tris om - ni - po - tens de - us pa - tris om - ni - po - tens de - us pa - tris om - ni - po - tens*.

The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The paper is aged and shows signs of wear, including discoloration and some staining.

At the bottom of the page, there is a handwritten note: *Allabreve, Armenti in unisono*.



Handwritten musical score for "Gloria Dei Patris" by J. Haydn. The score is written on 18 staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Cymbal, Snare Drum, and Timpani). The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are in Latin: "Gloria Dei Patris, cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris." The score is signed "J. Haydn" at the bottom right.

A handwritten musical score consisting of 15 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written in a cursive, handwritten style. The first four staves are relatively simple, while the remaining eleven staves are more complex, featuring many notes and some decorative flourishes. The staves are numbered 1 through 15 on the left side.

U of M

Blatt 100.

3.3. *Symbolum Nicenum.*

Handwritten musical score for "Symbolum Nicenum". The score is written on multiple staves, including staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instruments (Flute, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and Continuo). The lyrics are written below the vocal staves, including "Cre-do in u-num Deum in u-num Deum in u-num Deum". The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century, with various musical symbols and clefs.

Blatt 102.

Et incarnatus est.

Violini I  
Violini II  
Viola  
Alto  
Basso  
Organo

Et incar - na - tur est in car - na - tur  
Et incar - na - tur est in car - na - tur  
Et incar - na - tur est in car - na - tur  
Et incar - na - tur est in car - na - tur  
Et incar - na - tur est in car - na - tur  
Et incar - na - tur est in car - na - tur

et de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne ex Ma - ri - a vir - gi -  
et de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne ex Ma - ri - a vir - gi -  
et de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne ex Ma - ri - a vir - gi -  
et de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne ex Ma - ri - a vir - gi -  
et de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne ex Ma - ri - a vir - gi -  
et de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne ex Ma - ri - a vir - gi -

et incar - na - tur  
et incar - na - tur  
et incar - na - tur  
et incar - na - tur  
et incar - na - tur  
et incar - na - tur



Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and Latin lyrics. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section includes the lyrics "Crucifixus" repeated several times. The second section includes the lyrics "Et vitam pro nobis" and "Et vitam pro nobis". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are also some handwritten annotations and markings, including "16.", "X", and "112".



Blatt 107.

A handwritten musical score on aged, slightly stained paper. The score is written in dark ink and consists of approximately 15 staves. The top staves feature vocal parts with lyrics written below them. The lower staves contain instrumental accompaniment, including what appears to be a keyboard part and string or wind parts. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is elegant and characteristic of the late 18th or early 19th century. The overall layout is organized into systems, with staves grouped together for different instruments or voices. The paper shows signs of age, including some foxing and minor stains.



Handwritten musical score on 11 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The bottom half of the page contains Latin lyrics written in a cursive script, corresponding to the musical staves. The paper is aged and shows some staining.









[illegible]

Handwritten musical score on page 116, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *allegro* and *allegretto*. The notation is dense and includes various musical symbols and clefs. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Uor M

Handwritten musical score on 11 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). The bottom staff features a vocal line with German lyrics: "Et iterum venturum est dominus in gloria et cum angelis suis in igne purgatorio". The manuscript is written in dark ink on aged paper.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The notation includes various musical symbols, clefs, and accidentals. The lyrics are written in a Gothic script, possibly Latin or German. The paper shows signs of age, including discoloration and wear at the edges.

Lyrics visible on the page:

— re vivos abitur — tota pe si cana re vivos quondam vivos et hactenus, cujus regni est

Handwritten text at the bottom right: Uor M





Handwritten musical score on 12 staves. The notation is dense, featuring many beamed notes and rests. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are some markings above the staves, including a large 'X' at the top center and a '29' in the top right corner. The bottom of the page has three 'X' marks.







Sechs Seiten aus dem „Weihnachtsoratorium“.  
(Schlusschoral des ersten Theils und das Pastorale.)

B. W. 5<sup>a</sup>. S. 47—59.

Choral.

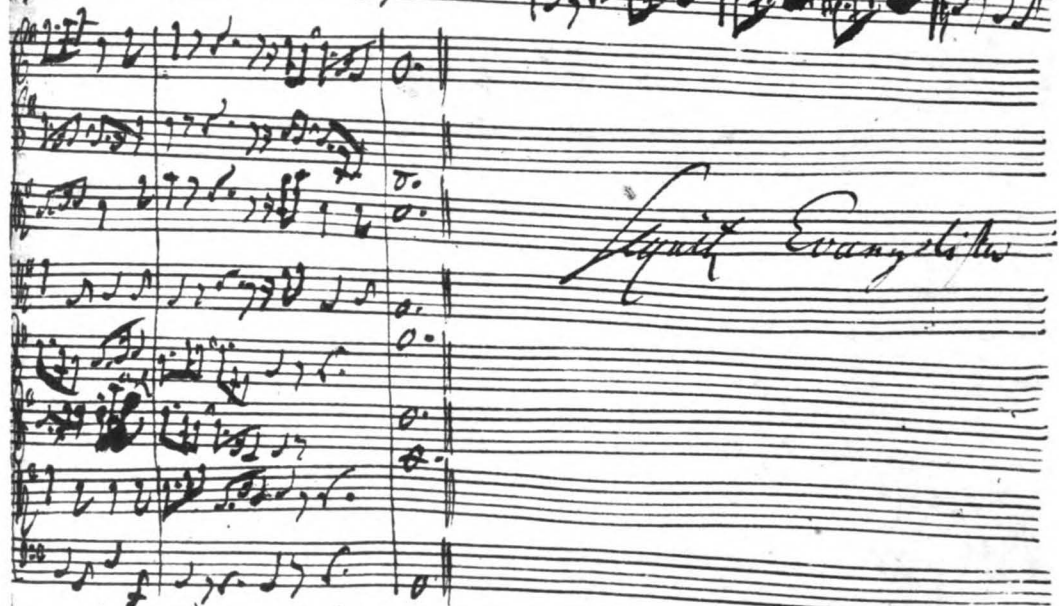
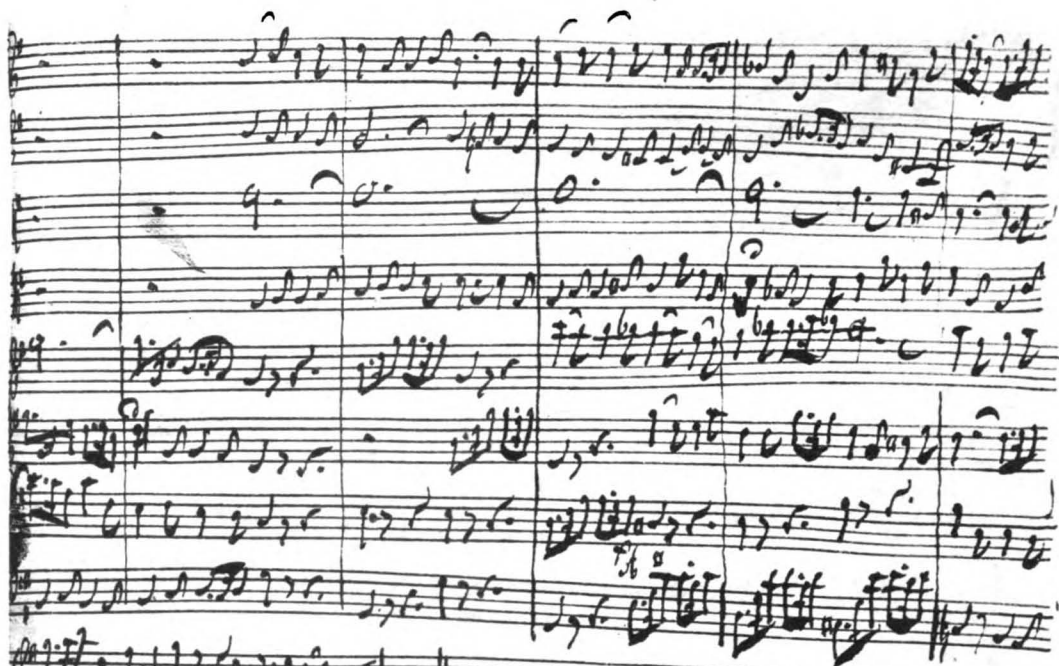
The musical score is written in a cursive hand. It begins with a 'Choral' section, followed by several staves of music. The lyrics are written below the staves. The score includes a 'Pastorale' section, which is marked with a 'P' and a key signature change. The handwriting is in ink on aged paper. The score is a page from a manuscript, showing the original notation and lyrics.



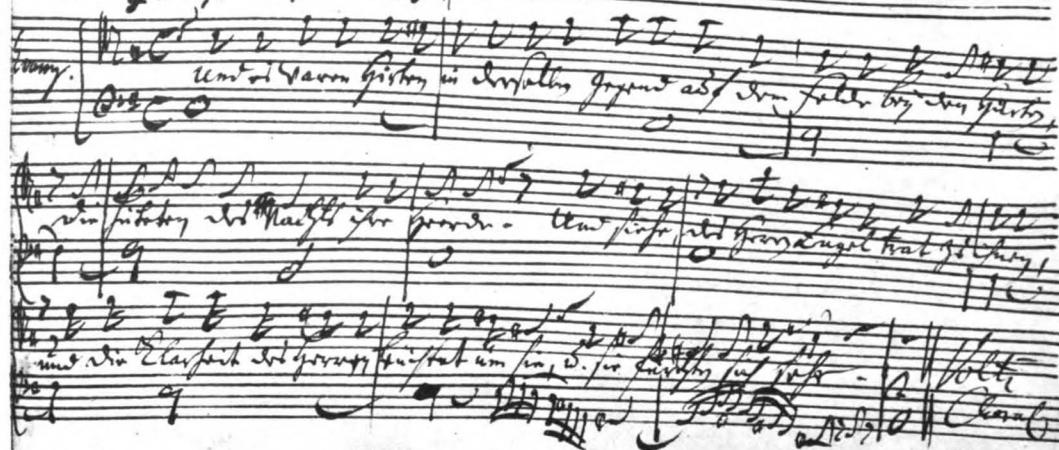
Handwritten musical score on 18 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The manuscript is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The staves are numbered 1 through 18 on the right margin.

Handwritten musical score on a single page, numbered 5 in the top right corner. The score is written on 18 staves, organized into two systems of nine staves each. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The manuscript shows signs of age, including some ink bleed-through and slight discoloration of the paper.





*Signet Evangelium*



## Erste Seite der Cantate „Bleib' bei uns“.

B. W. 1. S. 153—154.

*9.4 Fena e Pascha's Xth. Concerto*

*2 Hantl. & Hantl. da Camm.*

Bruchstück aus der „Bauerncantate“.

**B. W. 29. S. 179-180.**

Handwritten musical score for the hymn "Der Herr ist unser Gott". The score is written on multiple staves, with lyrics in German. The lyrics are: "Der Herr ist unser Gott, der Herr ist unser Gott, der Herr ist unser Gott, der Herr ist unser Gott." The score includes various musical notations, including notes, rests, and bar lines. There are also some handwritten annotations and corrections.

Anfang der Asdur-Fuge aus dem zweiten Theil des Wohltemperirten Claviers.

B. W. 14. S. 164.

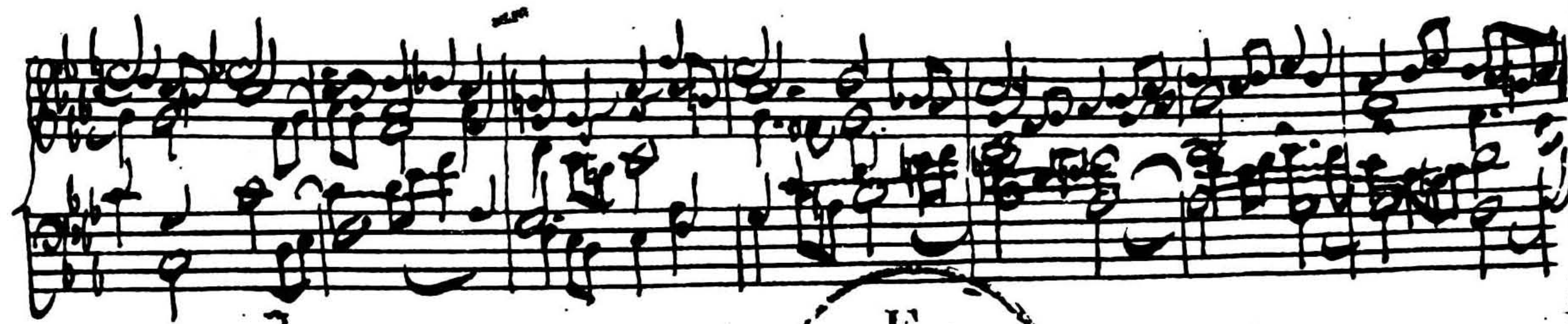
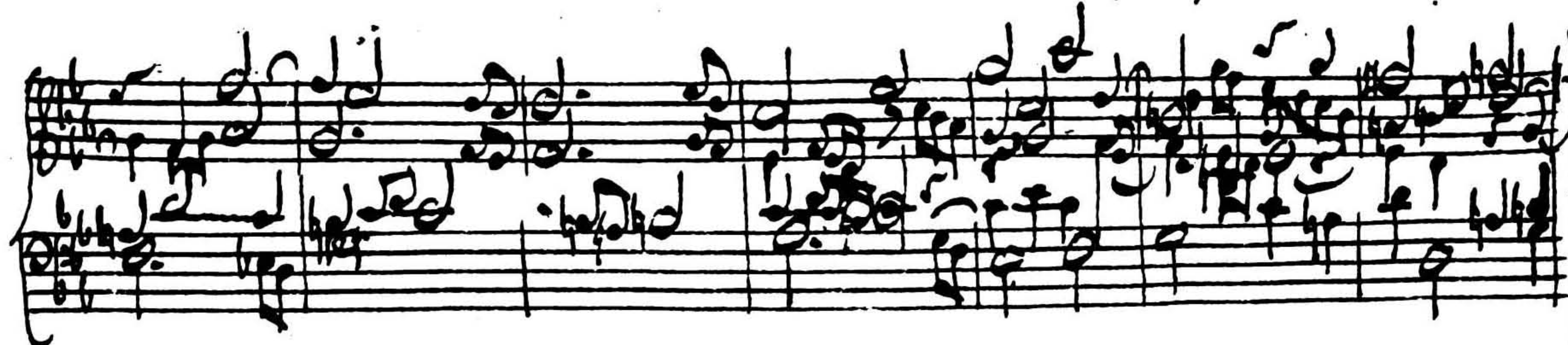
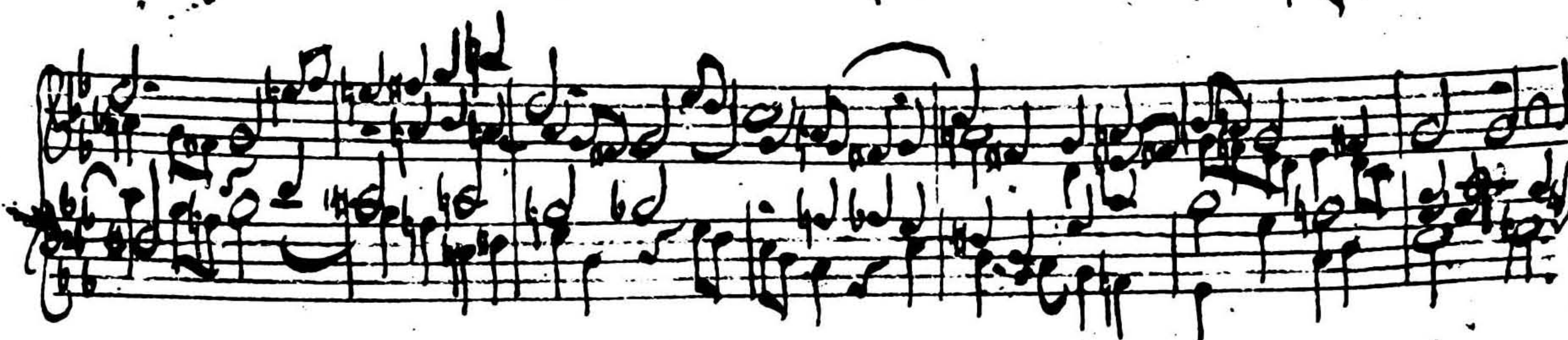
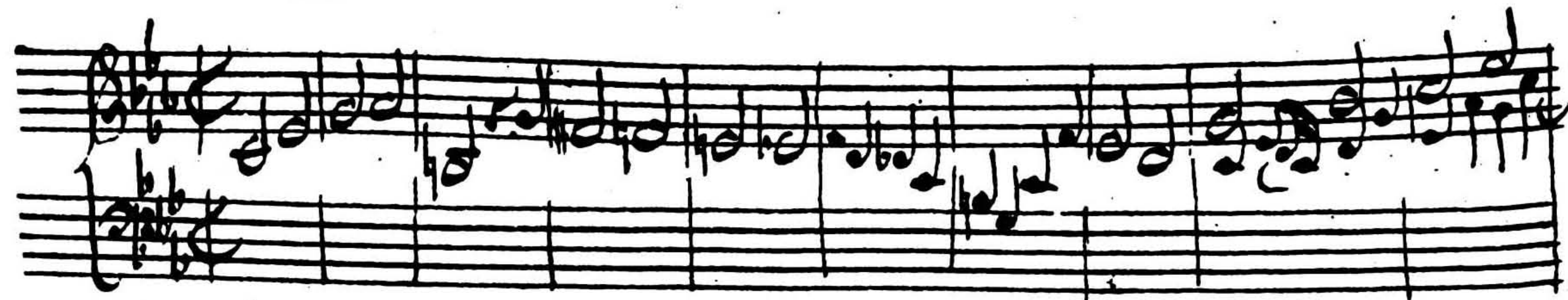
*Fuga ex G dur 2/4 L. Bach* 3.1 90

Bibl. Reg. Berol. Uof M

Vier Seiten: Ricercare a 6 aus dem „Musikalischen Opfer“.

B. W. 31<sup>2</sup> S. 45—48.

*Original Fuge, von J. S. Bach v. originaler Handschrift.*





This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score. It consists of eight systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. A small hand icon is visible near the bottom left of the eighth system.



## Zwei Seiten: Letzte Aufzeichnungen zur „Kunst der Fuge“.

Ist in der Ausgabe von B. W. 251 in vorliegender Notirung nicht mitgetheilt.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a manuscript or a working draft. It features several systems of staves, each containing multiple voices of polyphonic texture. The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic patterns. A section of the score is enclosed in a large bracket and labeled with the text "Canon alto verso et per augmentationem". The handwriting is in dark ink on aged paper, showing some signs of wear and discoloration. The overall layout is typical of 18th-century musical manuscripts.



## Drei Blätter aus „Achtzehn Choralvorspiele“.

B. W. 25<sup>2</sup>. S. 122—123. 40. S. 137 f.

*Allein Gott in der Höh sei Ehr. a 2 (aus. et Ped. canto fermo in Sopr. di. 11. B. 24)*

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a vocal line, indicated by the 'a 2' and 'canto fermo' markings. The subsequent staves show instrumental accompaniment, likely for lute and pedale. The notation includes various clefs, notes, and rests, typical of 18th-century manuscript notation. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

*Non Gmel soff, da Com il fu. per Canones. a 2 Clav. et Pedal. di J. S. Bach*

*Canon all' Ottava*

*Pedal. Canto fermo*

Dor demen thron tret ich pp

Choral

Choral

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.  
1. 2. 3. 4. 5

Handwritten musical score on page 142, featuring multiple systems of staves with notes, rests, and lyrics. The text "Dor demen thron tret ich" is visible. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like "pp".